

759.4 G26aL

53-49352

Keep Your Card in This Pocket

Books will be issued only on presentation of proper library cards.

Unless labeled otherwise, books may be retained for two weeks. Borrowers finding books marked, defaced or mutilated are expected to report same at library desk; otherwise the last borrower will be held responsible for all imperfections discovered.

The card holder is responsible for all books drawn on this card.

Penalty for over-due books 2c a day plus cost of notices.

Lost cards and change of residence must be reported promptly.



Public Library
Kansas City, Mo.

TENSION ENVELOPE CORP.

KANSAS CITY, MO. PUBLIC LIBRARY



0 0001 0182869 7

NOV 23 1988

Paul Gauguin

sa vie
et le sens
de son
Œuvre

par
Arsène
Alexandre



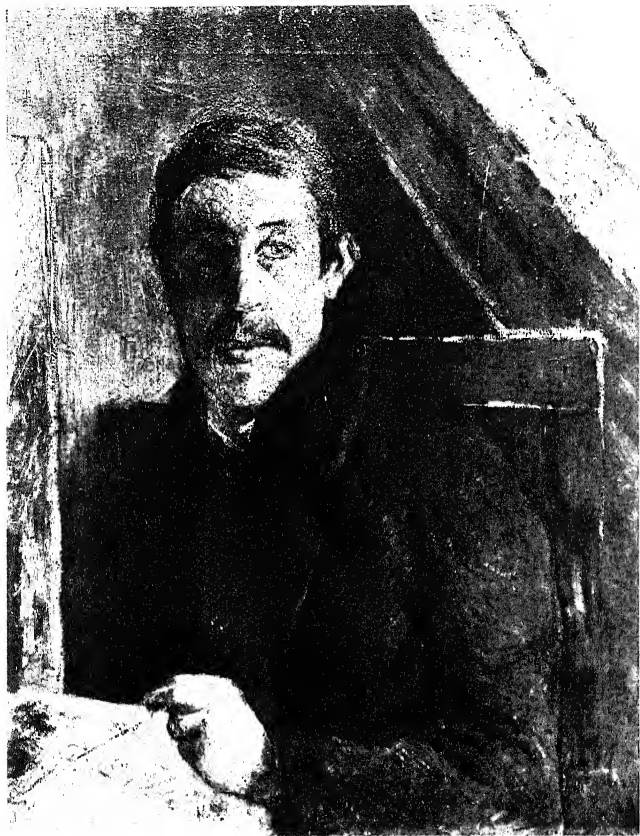
Bernheim Jeune & C^{ie} Editeurs

27 Avenue Malignon & Faubourg Saint-Honoré 83

Paul GAUGUIN

SA VIE

ET LE SENS DE SON ŒUVRE



GAUGUIN PAR LUI-MÊME (1880).

(Coll. D. de Monfreid.)

ARSÈNE ALEXANDRE

Paul Gauguin

Sa Vie
et
le Sens de son Œuvre.



PARIS
BERNHEIM-JEUNE, ÉDITEURS D'ART

1930

IMPRIMERIE DE LA LIBRAIRIE

Il a été tiré de cet ouvrage :

Cinquante exemplaires sur papier du Japon,
numérotés de 1 à 50.

Cent exemplaires sur papier d'Arches,
numérotés de 51 à 150.

I

UTILITÉ DE SA VIE, MAIS NON POUR LUI.

Bien que la vie d'enthousiasme et de souffrances de Paul Gauguin ait été minutieusement racontée et que peu de détails de quelque importance en aient été omis, on sera plus d'une fois encore tenté de faire revivre, et d'interpréter, cette physionomie singulière.

Les sympathies dont ses efforts, ses joies, ses erreurs même, ses réussites, ses malheurs, le rendirent digne, ne sont pas près de s'éteindre dans les esprits qui connaissent l'anxiété du beau. Ils ne sauraient se lasser d'en méditer les périls irrésistibles et le fier exemple. Ils éprouveront quelque âpre consolation à reparcourir avec lui les étapes du calvaire qu'il avait choisi et sur le chemin duquel il succomba. La passion qui l'inspira peut en allumer d'autres longtemps après lui.

Singulière physionomie, disons-nous ? Comme le sera toujours celle de l'homme qui n'apporte avec lui dans la vie que la faculté de l'imaginaire et qui, ne voyant pas de limite à son désir, n'a pas le sens de la contrainte. Mais s'il ne fut

pas en accord avec son époque, Gauguin nous apparaîtra merveilleusement logique avec lui-même. Difficilement appréciable d'ailleurs, et par suite mal apprécié, devançant l'heure, il put dire comme Ovide parmi les Scythes : « C'est moi qui suis un barbare puisqu'ils ne me comprennent pas. »



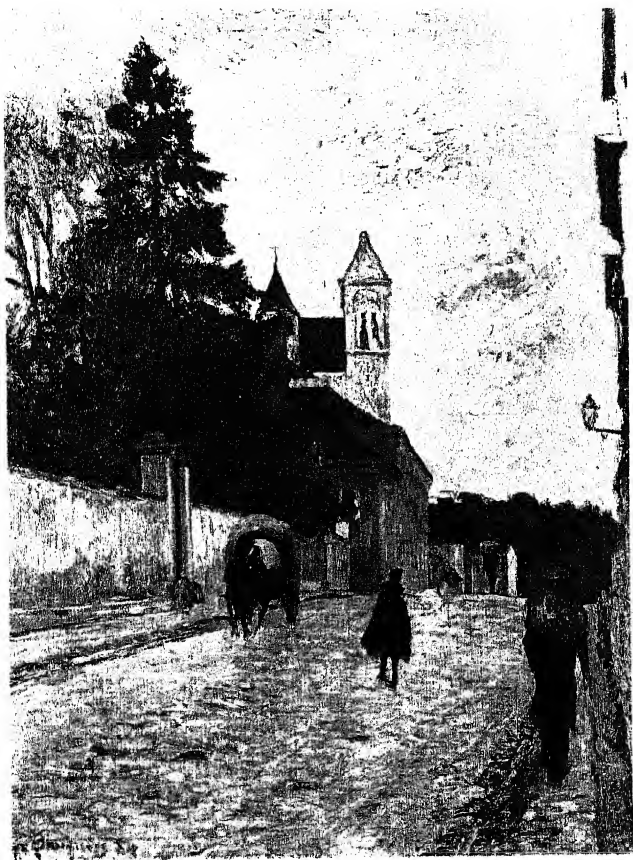
LA BARQUE.
(Coll. D. de Monfreid.)

Les écarts que l'on reprochait à son caractère n'étaient que la conséquence de ce malaise, et rendaient difficile à la plupart de ceux avec qui il dut vivre le consentement qu'il ne put obtenir définitivement que par sa mort.

Telle est cette vie : exemple d'énergie et drame de fatalité. Il voyait grand et ne pouvait se mouvoir que dans des limites mesquines. Son rêve était trop beau. Forain nous a dit un jour de Cézanne : « Il avait du sang des dieux dans les veines, mais il était

estropié. » Mettez : ligoté à la place d'estropié, et vous avez Gauguin. Quelques précieuses et profondes que demeurent certaines de ses réussites, il ne recueillit principalement de son génie que l'impossibilité de le faire fructifier.

Et même ce qu'il conçut et put accomplir de beau profita aux autres. Il l'avait admis et l'on verra en ces pages des témoignages déchirants. Mais en revanche tout cela lui



PAYSAGE DE BANLIEUE (1884).

assure une haute et durable valeur de figure légendaire.

Quand il ne resterait de lui dans un siècle prochain que quelques peintures assombries, non seulement par l'action du temps mais aussi par suite des défavorables conditions matérielles dans lesquelles il les exécuta, — ce qui est une aventure partagée avec plus d'un grand artiste du passé, — ou bien même seulement quelques traits de crayon magnifiés par leur rareté, ce peu qui demeurerait conserverait assez de grandeur, commenté par le souvenir de sa vie, pour mériter l'admiration et pour exciter à penser.

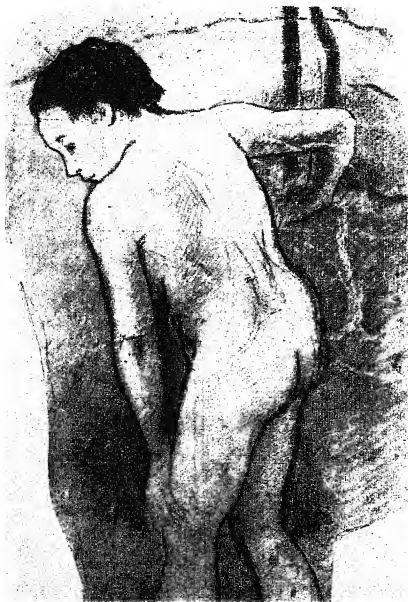
On peut se rendre compte d'un tel phénomène, proportions gardées d'époques et de possibilités, par le cas d'un Masaccio, qui nous apparaîtra toujours une figure éminente surtout par ce qu'il tenta et par ce qu'il suscita.

Dans un autre temps Gauguin eût été triomphal. Il fut continuellement en proie à des mesquineries et à des marchandages. De la part de ce qu'on nomme ironiquement les « pouvoirs publics » et qui ne prouvent en art que leur impuissance, il ne rencontra qu'une cruelle hostilité, insuffisamment compensée par quelques bons vouloirs privés. Si on lui avait offert, si on avait trouvé, ou créé pour lui les murailles qu'il était de taille à rendre immortelles (au lieu de celle qui excita les risées dans une auberge bretonne) on n'aurait pas à écrire tant de pages de mélancolie.

« Il fut l'artisan de ses malheurs » diront ceux qui n'étant pas doués de la faculté d'admirer ne peuvent participer aux poignantes communions de la pitié. Mais cette dure sentence elle-même se retourne contre ceux de notre triste époque, qui en furent responsables, car mis à même de se réaliser pleinement, on eût passé à Gauguin ses magnifiques défauts en faveur de ses nobles volontés.

Il ne connut que peu de belles amitiés. Nous pensons surtout à Vincent Van Gogh et à Daniel de Monfreid avec qui nous le verrons en rapports. Sans eux nous eussions

sans doute été privés de communiquer le plus lumineusement avec son esprit pénétrant et vaste. Il se trouve donc, par surcroît, que non seulement son œuvre en elle-même est digne d'être étudiée, mais que ses paroles et ses écrits peuvent



ETUDE DE BAIGNADE.

constituer à eux seuls la raison des livres qui ont été et seront publiés sur lui.

Le présent raccourci n'est pas inutile après les travaux de Rotonchamp, de Victor Segalen, de Charles Morice, de Ch. Chassé, ainsi que de divers autres qu'il fond et résume, car il y ajoute l'appoint capital de lettres adressées par Gauguin à celui qui fut son dévoué compagnon de débuts, le peintre Schuffenecker. Elles complètent, du point de vue biographi-

que, le recueil de celles que reçut Daniel de Monfreid; elles composent même une inappréciable profession de foi artistique.

Enfin nous avons voulu rectifier, grâce au recul du

temps, plus d'un point de vue partial ou borné, et ramener à la fois des condamnations trop rigoureuses et des panégyriques sans mesure, à une belle tragédie d'art et d'humanité. Une telle physionomie, si complexe, si attrayante par les côtés même qui la rendirent énigmatique ou irritante à la majorité de ses contemporains, ne saurait, pour être comprise, être étudiée sous trop d'angles divers.

II

LES FATALITÉS.

On ne rappellera que brièvement l'enfance et la prime jeunesse et l'on n'insistera pas sur les considérations d'origine et d'atavisme où Gauguin se complaisait lui-même pour accentuer l'allure du personnage qu'il croyait vouloir être. Les circonstances de la vie se chargent trop d'influer des héritages aussi lointains et aussi obscurs. Tout au plus ceux-ci créent-ils, surtout au début de la vie, des conflits, où ils ont bientôt le dessous. C'est l'homme formé (et surtout l'homme formé un peu tard, comme Gauguin) qui nous intéresse.

Cependant, si nous avons souvent à répudier nos premières années, il se peut que nous en gardions un petit nombre d'influences et de souvenirs, lumineux ou hostiles, qui à certains moments agissent sur nous mystérieusement.

Il n'est toutefois que simplement séduisant de noter l'ascendance espagnole, ou inca, *ad libitum*, de celui qui, tout en s'en targuant aux heures où il voulait faire de l'effet, la réduisait à ses justes proportions de cette façon humoristique et amère, si caractéristique chez lui : « Si je vous dis que par les femmes je descends d'un Borgia d'Aragon, vice-roi du

Pérou, vous direz que je suis prétentieux et que ce n'est pas vrai. Mais si je vous dis que cette famille est une famille de vidangeurs, vous me mépriserez. Si je vous dis que du côté de mon père, ils se nommaient tous Gauguin, vous direz que c'est d'une naïveté absolue. Le mieux serait de se taire.»

L'origine est d'ailleurs assez jolie. Sa mère est la fille de Flora Tristan, femme de lettres de famille espagnole établie au Pérou; son père est un journaliste de famille orléanaise, collaborateur d'un journal libéral. Gauguin ne connut pas son père; celui-ci mourut peu d'années après sa naissance, au cours d'une traversée qui le menait avec sa femme et ses enfants à Lima, pour profiter de relations familiales. Flora Tristan, par son rôle dans les mouvements utopistes des années 1840, ainsi que par ses alliances romanesques et par tout ce qu'elle devait d'ardent à sa provenance des terres solaires, devait agir plus fortement sur l'imagination de l'enfant, même si jamais il ne fit que l'entrevoir.

Il était né en 1848, le 8 juin, rue Notre-Dame-de-Lorette, et il avait sept ans seulement quand il fut ramené du Pérou en France. Il a tracé de sa vie infantine à Lima des descriptions un peu dramatisées, telles que l'impression d'un tremblement de terre, la curiosité que provoquait chez lui et de petites compagnes le voisinage d'un fou, et d'autre part l'impression charmante de sa mère « à l'œil si doux et si impératif, si pur et si caressant » sous la soyeuse mantille espagnole.

Ces souvenirs, rédigés à de longues années de distance, et que l'on trouve tout au long, avec beaucoup de détails sur sa famille américaine, dans le livre de Jean de Rotonchamp, n'ont plus guère d'importance pour nous. Si nette que puisse être la mémoire visuelle d'un enfant avant sa septième année les empreintes sont encore bien légères et persistent en bien petit nombre. Nous sommes portés d'ailleurs, et nous nous évertuons à les arranger à notre guise. Toutefois nous



SAINT-CLOUD OU CHAVILLE (?) (1885).

pouvons penser que par une de ces réactions presque purement animales qui constituent le principal de notre vie dans cet âge tendre, le contraste dut lui être très sensible des exubérances équatoriales à la grise atmosphère d'Orléans.

De même l'image brillante et caressée de sa mère s'était fixée, puis, comme de coutume, transformée idéalement à l'époque où il la transcrivit d'une façon si puissante. Cette figure admirable aux cheveux noirs retombants en masse sur les épaules, aux yeux veloutés, largement ouverts, à la bouche d'un beau dessin sensuel, ensemble en apparence simple, mais mêlé de douceur, de sévérité, et au fond d'une grande tristesse, avec une imperceptible nuance de cruauté, doit-elle être absolument considérée comme un portrait ? Elle est plus belle et plus révélatrice que si elle était un exact document. Nous nous souvenons du profil maternel, également sévère et suave, que Jean Carriès avait modelé à la base du buste qu'il avait fait de soi. (Et il y a plus d'une affinité que nous avons été personnellement à même de constater chez les deux artistes également âpres, géniaux et voués aux fatalités.) Or, ce portrait était, volontairement ou non, Carriès lui-même, comme pour nous cette mère de Paul Gauguin n'est autre qu'un instinctif Gauguin. Cette sorte de confession sub-consciente par la couleur, le modelé et l'expression devient alors pour nous un objet profond de méditations qui dépasse l'ordinaire domaine de la peinture.

L'influence enveloppante et profonde de la vie étroitement filiale, la formation au foyer, il ne devait guère les connaître, d'ailleurs. L'internat au morne collège d'Orléans, avec des études tout juste suffisantes pour pouvoir le préparer un jour à écrire de façon primesautière et colorée, mais trop peu assidues pour le faire admettre aux examens de l'école navale, mènent jusqu'à dix-sept ans celui qui devait ainsi toute sa vie demeurer l'Isolé. Voilà le trait le plus essentiel,

peut-être, de ce caractère et de cette carrière : la solitude, l'appel de l'île au milieu des autres êtres, l'irrésistible tendance à toujours se dégager d'eux. Ainsi compris, que de paroles et d'actes, jugés sans indulgence, s'éclaireraient ! D'autre part, cette impulsion qui perpétuellement le fait se réfugier en lui-même est en fréquent contraste avec un besoin intermittent d'expansion, intellectuelle ou sensuelle, d'autant plus violent qu'il est contrarié ou méconnu. Il voudrait donner beaucoup ; aussi trouve-t-il naturel d'exiger beaucoup, et à la première déception, il se désespère, — et change.

Enfin, les longues traversées effectuées dès la petite enfance, l'accoutumance à l'Océan, qui va le reprendre dès cette dix-septième année, où nous le voyons embarqué comme « pilotin » dans la marine marchande (occasion de revoir les régions tropicales), tout cela aura façonné sa nature plus fortement que toutes les autres circonstances, et il semblera toujours que quelque chose lui manque lorsqu'il vivra en civilisé de pleine terre.

Telles sont les conditions, à notre avis plus effectives qu'un lointain atavisme péruvien, dans lesquelles va se former ce caractère. Il sera plus tard, loisible à Gauguin, de se dire et de se faire Inca. Il le sera puisqu'il veut l'être, et il sera bien d'autres personnages encore. Mais avant tout, il sera un homme avide de liberté, impétueux et d'autant plus facilement découragé, volontaire mais contre qui ses volontés se retournent, souverain maître de sa pensée mais faible esclave de son tempérament. Tout ce qu'il faut, en un mot, pour être profondément malheureux.

Après son premier apprentissage dans la marine, à l'âge de vingt ans, en février 1868 il s'engage dans les équipages de la flotte. En 1870, il est « matelot de 2^e classe ».

Un trait inédit nous a été conté. Certain quartier-maître lui ayant fait une observation injuste ou brutale, le jeune

marin se serait rué sur son « supérieur » et lui aurait plongé et maintenu la tête dans un baquet. Par bonheur il échappa au Conseil de guerre. Nous retrouverons dans sa vie diverses aventures de ce genre, et chaque fois il aura été provoqué, — ce qui lui vaudra une réputation de querelleur.



III

ANNÉES D'INCUBATION.

Cette mère aux si beaux yeux vivait et mourait à Saint-Cloud pendant que Gauguin naviguait. S'il ne devait plus l'y retrouver, du moins elle lui laissait, avec ce souvenir qu'il devait poétiser, un appui qui avait son prix au moment si angoissant et difficile qu'est celui du choix de notre place dans l'action pour la vie.

Des relations d'amitiés s'étaient formées entre Madame Gauguin et une famille voisine, celle d'un financier, M. Gustave Arosa, qui a laissé un nom comme collectionneur d'œuvres d'art, à l'époque où le Collectionneur était vraiment un homme de goût, et désintéressé. Des connaisseurs tels que les Rouart, le comte Doria, Hasard, nous ont jadis parlé avec estime de ce rival.

M. Gustave Arosa devait, en même temps, procurer au jeune homme de vingt ans, en sa qualité de tuteur, l'occasion de gagner sa vie dans les affaires, et en qualité d'amateur d'art, le préparer, sans le vouloir, à les abandonner passionnément.

Gauguin, grâce à ces relations, était entré en 1871 comme employé chez l'agent de change Bertin. Ce fut pendant près de dix ans un commis modèle, et qui allait devenir en 1873

un époux rangé et un père de famille, — à échéance limitée. Comme financier, il ne s'en tirait point maladroitement, gagnant, comme l'ont enregistré avec précision ses historiens, une quarantaine de mille francs par an, somme considérable pour ce temps-là.

Sa docilité exemplaire, son assiduité aux affaires n'ont pourtant pas dû être sans laisser échapper quelques traits de caractère avertisseurs de changements possibles. Mais on n'y a guère fait attention, sans doute, dans le beau fixe qui sembla dominer. Puis, de combien de préparations lentes et inaperçues sont précédés, devant qu'ils éclatent, les orages ! Chez l'homme, ces orages intérieurs, se succèdent sans même qu'il en ait conscience, tant ils sont enveloppés de tranquillité, d'ennui même, inavoué parfois, ou bien dérivés par quelque distraction qui lui donne à lui-même le change sur son état d'âme.

Un de ces signes, dont on ne tient pas compte, ne figure pas dans les plus détaillées de ses biographies.

Il est de tradition (ou il était), à la Bourse, de brimer tant soit peu les commis nouveaux venus. Ils le savent et ils sont les premiers à en rire. Gauguin à son entrée dans le temple, arborait un reluisant neuf chapeau haute forme. Un preste coup de main, ou de stick, décoché par derrière, fait tomber cette insigne parure. Le « nouveau » se retourne vivement. Aucune physionomie ne décèle un coupable. Il reprend son occupation ou son entretien; second saut du couvre-chef, second demi-tour mais cette fois en rage. Sans chercher à découvrir son surnois persécuteur, Gauguin se précipite sur le premier qu'il voit rire, le saisit à la gorge, et l'aurait proprement étranglé si on ne s'était pas interposé, non sans quelque peine.

L'affaire n'eut pas plus de suites que celle du baquet. Il n'en sera pas de même dans d'autres occasions, où, soit provoqué, soit persécuté, il passera de plus en plus, comme



LA Baignade (BRETAGNE).

le symbolique animal, pour méchant, parce qu'attaqué il a assez mauvais caractère pour se défendre.

C'est un bien petit fait que celui-là ; mais combien d'autres ont pu échapper qui, impondérables, ont créé, pendant ces dix années, un tout autre personnage que l'apparent. Rien même de ce qui est le plus brusque chez l'homme, n'est illogique. Ce sont les transitions qui sont à la fois insaisissables et capitales, et justement que nous négligeons. Le Gauguin de 1883, et surtout celui de Bretagne et de Taïti, succédant brusquement, sans acheminement et sans causes au commis presque paisible de 1873, serait inexplicable, et dans l'impossibilité même d'exister.

Il en est de même de sa destinée artistique. On a généralement répété que jusqu'à l'âge de vingt-cinq ans, époque de son mariage, Gauguin « n'avait jamais paru s'intéresser à la peinture ». La parfaite conscience, la vive sagacité même, de Jean de Rotonchamp, semblent, sur ce point, avoir été mises en défaut, ou tout au moins l'avoir laissé hésitant dans ses conjectures. Nous pouvons être plus affirmatifs lorsque nous isolons et examinons attentivement certains faits. D'abord, tout jeune encore, il vit, chez Gustave Arosa, parmi les œuvres d'art, et non des moins impérieusement suggestives. Delacroix et Courbet, entre autres, sont des foyers dont le voisinage, puis la fréquentation quotidienne, embrasent aisément toute nature douée, fût-elle ignorante de ses dons, et même, dans ce cas avec d'autant plus d'intensité que la révélation finale — et la décision initiale — se produisent par surprise.

Gauguin (nous l'avons assez approché et nous avons assez réfléchi depuis sur nos rencontres occasionnelles, pour comprendre et mettre en évidence un des caractères essentiels de sa personnalité) offrait de saisissantes alternances de taciturnité et d'un besoin soudain de s'épancher en de longs discours. Mais c'est cette taciturnité profonde, intense, dra-

matique, qui le figure le mieux, si ses discours l'expriment, car ils sont seulement le déversoir de ses méditations le plus longtemps contenues. De tels tempéraments sont, précisément à la période en général expansive de la jeunesse, les moins disposés aux expansions.

Gauguin était-il porté, dans son entourage immédiat, à rendre compte de ses pensées et de ses désirs suscités par la vue des collections Arosa ? Disait-il ses visites dans les musées, dans les expositions qui l'attiraient ? Répétait-il, même, ses entretiens avec un collègue de chez Bertin que travaillait aussi la tentation picturale, Schuffenecker ? Cette rencontre n'eut pas non plus une des moins importantes influences dans sa future vie d'artiste. Combien de discussions alors, d'examens, depuis lors oubliés, ou volontairement passés « par profits et pertes » par Gauguin lui-même. Il ne lui déplaisait pas de laisser un certain mystère sur sa formation, ni de changer totalement son personnage de néophyte, en apparence amateur, contre celui de maître soudainement révélé !

Madame Gauguin a écrit qu'au moment de son mariage, elle ignorait absolument « qu'il eût des dispositions pour les arts ». Mais c'est bien là notre *Taciturne*, et ce silence même est la plus décisive confirmation du travail intérieur.

Nous verrons, dès qu'il sortira de son silence et qu'il se décidera à révéler son secret, qu'il est déjà complètement en possession de moyens expressifs qu'il sera à même de modifier, et riche d'idées qui ne peuvent avoir été improvisées. Il a étudié les maîtres anciens; il en est nourri; il a observé les modernes, il sent qu'il pourra être leur émule. Il possède toute sorte de recettes et n'aura qu'à laisser courir sa plume ou se déverser sa parole pour en faire part à ceux qui veulent profiter de ses acquisitions, ainsi que pour formuler des vues sur l'art, ingénieuses, même souvent profondes, et qui ne peuvent être que le fruit d'un enchaînement prolongé d'impressions,

d'émotions, de comparaisons qui n'ont rien de l'impromptu.

Un mot résume tout cela, un mot qui contient à la fois toute vérité et tout mystère de l'œuvre d'art et de la vie de celui qui est destiné à l'accomplir, et ce mot nous croyons



ETUDE POUR LE TABLEAU BRETON DE LA PAGE 89.

qu'il ne fut jamais jusqu'ici prononcé, ou qu'il ne fut pas assez mis en relief : *l'incubation*.

L'on s'étonnerait moins du passage de Gauguin commis de finances à Gauguin peintre, et déjà dominateur, si l'on songeait à ce que l'homme qui débute tard a pu amasser de

ressources dans le silence. Chez certains esprits la contemplation pendant cette période supplée à la pratique, et ils se trouvent prêts lorsqu'ils se décident à agir.

Ce phénomène chez Gauguin n'a-t-il pas, dans une certaine mesure, et en tenant compte des circonstances, des caractères et de la différence même des arts, sa correspondance chez Berlioz se révélant maître prestigieux de l'orchestre sans avoir jamais pratiqué d'autre instrument que le tambour et la guitare ? Chez tous deux l'*incubation* n'a-t-elle pas été lente et pénible et violente, ce qu'on pourrait appeler l'explosion ?

Gauguin, nous a-t-on raconté, passa ses dimanches dès le lendemain de son mariage, à s'essayer en quelques paysages. Il se risquait à en exposer un en 1876. Rapprochez de tout cela sa camaraderie avec Schuffenecker et les discussions fécondes entre deux natures des plus opposées. Attribuez même si vous le voulez, comme on l'a fait, l'influence de rencontres avec Camille Pissarro, influence d'ailleurs toute théorique, car jamais deux points de vue, deux façons de percevoir, de ressentir et d'exprimer, ne furent moins semblables, — vous comprendrez alors pourquoi, dès ses débuts, il n'eut rien d'un débutant.

Il faut savoir lire « le Gauguin ». Souvent il a dit sur lui-même les plus curieuses vérités au moment où il s'en avise le moins. Il a écrit ceci dans ses souvenirs, à propos d'un compliment à lui adressé par Manet, lors des années où il fréquentait les expositions et s'introduisait timidement encore dans les milieux professionnels : « Et moi de répondre avec du respect pour le maître : « Oh ! je ne suis qu'un amateur... » J'étais en ce temps employé d'agent de change et je n'étudiais l'art que la nuit et les jours de fête. » Est-il rien de plus concluant et de plus typique ? Depuis cette restriction qui n'a l'air de rien tout d'abord : la réponse avec *du* respect, un *du* qui ne manque pas de la fierté d'un homme qui sait

déjà sa valeur, jusqu'à *cette étude de l'art pendant la nuit* qui illustre mieux que toutes nos analyses n'ont pu faire, la théorie de l'*incubation*.

Que ce taciturne qui n'a encore dit son secret à personne, qui a retardé de se faire à lui-même l'aveu de ses ambitions ait déjà virtuellement abandonné tout ce qu'il n'a pas encore cessé de paraître; que l'essor lui soit cependant impatient; que les charges et devoirs de l'homme rangé ne puissent se concilier chez lui avec la dévorante recherche de l'artiste passionné; rien de cela ne peut plus faire de doute pour nous.

N'ont pu s'en étonner autour de lui que ceux qui n'ont pas cherché à deviner ses silences; n'ont pu s'en indigner que ceux qui en ont directement souffert. Nous aurons plus d'une occasion de nous expliquer cette amère aventure dont Gauguin fut, on peut dire, le héros. Mais que dès maintenant, du moins, on soit averti que l'on ne se trouvera pas en présence d'un caractère de la moyenne, mais bien d'une vie dont l'âpre magnificence ne saurait être espérée pour les tièdes, ni proposée en exemple aux irrésolus.

Quelques mots encore sur la formation, et répétons-le, l'incubation artistique de Gauguin, avant d'assister à sa transformation et à sa palingénésie.

Tout d'abord cette supposée influence de Pissarro. Notre chercheur n'a point cessé, arrivé à la conquête de lui-même, de professer une grande estime pour son aîné, et même de lui témoigner *du respect*. Mais lorsqu'on connaît le rôle de Pissarro dans le mouvement impressionniste, on peut d'une part reconnaître les solides beautés de son œuvre, la persistance de son sentiment de la nature à travers les recherches et essais les plus divers, et d'autre part lui dénier toute action véritable, déterminante, sur quiconque du groupe dont il fit partie. Malgré les théories qu'il propageait, les aphorismes qu'il émettait, que fut-il dans la formation et l'orientation



Portrait de M^{lle} Marie Henry (Bretagne, 1890).

de quelques-uns de ses camarades ? Que lui durent Renoir, et Monet, et Sisley lui-même ? Rien. Et même ceux-ci, — nous avons été le dépositaire jusqu'ici discret de leur opinion, et il n'y a plus d'inconvénient à la dire dans toute sa vivacité maintenant que sa gloire de peintre, part entièrement personnelle en dehors de ces considérations, est acquise, — le considéraient un peu comme jouant le rôle de la mouche du coche. Tempérament à la fois fort et simple, mais esprit essentiellement influençable, Pissarro n'a donc exercé aucune intervention réelle dans les premières et décisives années de Gauguin. Si celui-ci parut à Huysmans n'offrir dans ses paysages qu'« une dilution des œuvres encore incertaines de Pissarro », c'est que le grand écrivain n'y regarda pas d'assez près ou fut égaré par de fausses analogies, ce piège perpétuel du critique. Ni le faire presque féminin de Gauguin n'a de rapport avec celui de Pissarro plus lourd et dérivé du système des valeurs selon l'évangile, plus tard renié, de Corot. Ni le sentiment de la couleur, littéral chez l'aîné, et au contraire chez Gauguin déjà subtil, assourdi pour mieux pénétrer, triste malgré l'emploi de moyens éclatants, et pour tout dire, reposant sur l'instinct infiniment délicat des transpositions. Mais cette dernière remarque devra être développée à son heure, car elle est une des clefs de toute l'œuvre.

Pour en finir avec ce prologue, le développement caché de Gauguin se complète par la collection qu'il se forme au plus brillant de sa prospérité financière. Des peintures de Manet, de Claude Monet, de Renoir, de Guillaumin, de Cézanne, de Jongkind, de Sisley (et même de Pissarro), deux dessins de Daumier, sont d'abord les hôtes et demeureront pour un temps les conseillers de celui qui semble être encore un boursier qui s'intéresse à la peinture, quand il est enfin un peintre qui n'a jamais été un véritable boursier.

IV

DÉBUTS ET PRESENTIMENTS.

Attiré par l'impressionnisme, parce que c'était, pour cet insoumis encore mal émancipé, un mouvement d'indépendance, Gauguin ne fut jamais un impressionniste. L'on ne le classa comme tel que par une erreur assez naturelle dans la confusion des idées et des alliances qui régnait alors. Pas plus que Degas ni que Manet qui étaient nourris des maîtres anciens, pas plus que Cézanne dans sa lutte opiniâtre avec lui-même (ce qui est précisément le contraire de l'impression directe), on pourrait aller jusqu'à dire pas plus que Renoir qui était, autre différence, le caprice personnifié, Gauguin n'aura été le traducteur immédiat des impressions qu'est l'*impressionniste pur*.

D'ailleurs, il en fut si peu de tels ! Lorsqu'on refera avec l'éloignement nécessaire l'histoire de cette célèbre école, on s'apercevra probablement que les seuls qui la représentent intégralement furent Jongkind, Boudin, ses initiateurs ; puis Monet, Sisley (et Guillaumin), puis quelques autres négligeables, sans compter maints suiveurs dont beaucoup oubliés.

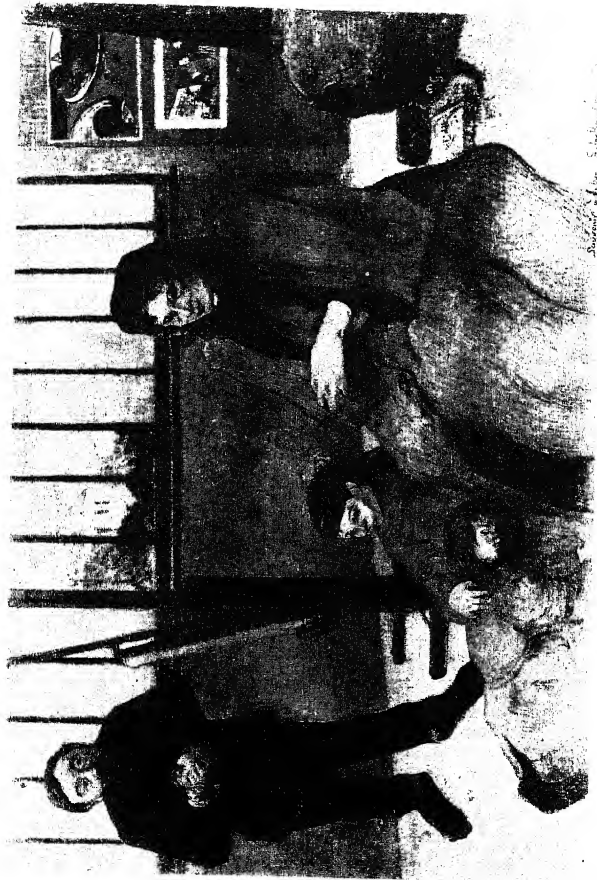
Mais Gauguin, lui, le ruminant aux instincts et aux

efforts de vrai primitif, le méditatif sauvage et compliqué, qui s'acharne à pénétrer la raison des choses, enfin qui *recompose*, au fur et à mesure qu'elles lui arrivent, ses plus élémentaires et immédiates sensations ! Nous ne pouvons plus, aujourd'hui, nous y méprendre, si les contemporains peuvent avoir très naturellement commis cette confusion.

Nous voyons clairement que, par la loi décevante qui préside à toutes les victoires humaines, après les années de lutte de 1874 jusque vers la fin du siècle qui vit l'apogée de son succès, le triomphe de l'impressionnisme coïncidait avec la naissance de tendances nettement opposées. Il ne reste plus que certaines œuvres, belles en elles-mêmes et précieuses, comme beaucoup de celles des artistes que nous venons de nommer. Mais les théories, dont la futilité ne résiste pas à l'examen, ont été balayées, tandis que les exemples ont été nuisibles.

Gauguin devait plus tard résumer avec une précision et une clarté merveilleuses ce qu'alors il ressentait obscurément. Bien que nous préférions dans cette étude suivre parallèlement la marche de son œuvre et de son esprit et réserver une partie spéciale à ses idées sur l'art destinées à demeurer fécondes, cette citation trouve une place trop opportune pour être différée. Au surplus, elle nous permet de comprendre son début dans la lutte artistique et le rôle singulier qu'il va jouer comme artiste rénovateur.

« *Les Impressionnistes*, disait-il, *cherchèrent* autour de l'œil et non au centre mystérieux de la pensée ; *et de là tombèrent dans des raisons scientifiques. Ce sont les officiels de demain, autrement terribles que les officiels d'hier... L'art de ces derniers a été jusqu'au bout et produira encore des chefs-d'œuvre. Tandis que les officiels de demain sont dans une barque vacillante, mal conduite et inachevée. Quand ils parlent de leur art, quel est-il ? Un art de superficie tout de coquetterie, purement matériel ; la Pensée n'y réside pas.* »



LA FAMILLE DU PEINTRE SCHUFFENECKER.

Quoi qu'il en soit, Gauguin prenait une part, bientôt assez active, aux expositions dites « impressionnistes ». Après les paysages de 1880 plus ou moins assimilables à ceux de Pissarro, il méritait en 1881, un éloge retentissant de Huysmans, grâce à une *Etude de nu* : « Une fille de nos jours, et une fille qui ne pose pas pour la galerie, qui n'est ni lascive ni minaudière, qui s'occupe tout bonnement à reprendre ses nippes », et à fournir aussi au critique l'occasion de développer une de ses truculentes théories (d'alors) sur l'art « moderne ».

La savoureuse tirade concluait ainsi : « Je le répète donc, M. Gauguin a, le premier, depuis des années, tenté de représenter la femme de nos jours et, malgré la lourdeur de cette ombre qui descend du visage sur la gorge de son modèle, il a pleinement réussi et il a créé une intrépide et authentique toile. »

Ainsi, dès ce début, Gauguin se pose en maître. Et en maître aux facultés les plus diverses. Il s'était déjà exercé à la sculpture en taillant des marbres chez un de ses propriétaires, un praticien. En même temps que le nu Huysmans loue une « statuette en bois gothiquement moderne », un médaillon en plâtre peint : une tête de chanteuse ; enfin divers paysages de son quartier de Vaugirard. Toutefois il lui semblait que dans ces derniers ouvrages, la personnalité de Gauguin, si tranchée dans son étude de nu, « s'échappait difficilement des embruns de M. Pissarro, son maître. »

Nous nous sommes expliqué là-dessus. Il nous suffit de remarquer que le critique constatait des différences perceptibles, fût-ce *difficilement* à lui-même, en dépit d'une idée courante cette fois acceptée trop à la hâte, entre le débutant et son maître prétendu.

L'année suivante, infiniment moins de succès auprès du même écrivain qui comparait Gauguin de façon assez inattendue au peintre grec Pantazzis, totalement inconnu, et pour

cause, de celui de qui il était rapproché. Puis goûtant mal les délicates recherches d'harmonies déjà très différentes de celles de la palette impressionniste, il déclarait sa couleur



ETUDE DE JEUNE BRETON (1889).

«teigneuse et sourde». Il n'en fallait pas plus, avec cette agaçante recherche de la paternité du côté de Pissarro, pour provoquer une de ces boutades qui ont fait taxer Gauguin, au choix, de maladresse ou de brutalité, et qui n'étaient que l'expression d'une fierté blessée de voir méconnues des

choses où il avait mis le plus de lui-même. Huysmans s'entendit dire qu'il n'avait rien compris, même à ce qu'il avait loué; et nous sommes bien forcés de le reconnaître. Il est vrai que voyant mieux à distance l'acheminement et le point d'arrivée, nous jugeons, sans peine, avec plus de perspicacité le point de départ.

Au surplus, des soucis plus impérieux, des événements plus décisifs et plus graves n'allaient plus tarder à se produire dans cette existence qui va devenir le plus émouvant des drames de la vie et de l'art.

Ce drame, qui met en opposition les devoirs ordinaires de l'homme et l'appel impérieux de la pensée qui en exige exclusivement le sacrifice, Gauguin en éprouvera, bien que son choix soit aussi résolu que fatal, la cruauté et la beauté jusqu'à sa mort. Les jugements que l'on portera sur lui en seront influencés chez ceux qui ne connaissent ni les causes, ni les luttes, ni les souffrances, ni les détresses. Intéressés, le plus souvent de mauvaise foi, à considérer et à présenter cette grandeur comme une monstruosité et ce héros comme un comédien, ils répandront une légende vite adoptée par les indifférents, et que le très peu qui pourraient le comprendre, occupés par leurs propres épreuves, sont impuissants à dissiper pendant sa vie.

Ceux!... Pourquoi même ce pluriel? Il est tout juste un homme qui aura vraiment aimé et soutenu Gauguin jusqu'à la veille de sa fin, et dans la plus large mesure où le permettent la distance, les difficultés d'apporter une aide toujours et immédiatement efficace, les soucis personnels enfin. Cet homme, tous ceux qui ont déjà la moindre idée de la vie de Gauguin le savent, c'est Daniel de Monfreid.

Sans lui, cette vie eût probablement été plus désespérée encore, peut-être même plus brève, et nous demeurerait certainement inconnue sans la multiplicité des détails qui en font la sublime atrocité. Tout au plus, un jeune officier

de marine, Victor Segalen, aurait, en passant par les Iles, reconstitué une partie de la tragédie, son épilogue, et le reste fût demeuré déformation ou énigme.

Gauguin, il est vrai, eût eu pour seule et suffisante défense après sa mort, son œuvre. Mais la vie, pour un tel artiste qui l'a dépensée dans cette œuvre jusqu'à en faire une perpétuelle agonie, c'est quelque chose ! D'autant plus qu'il n'a pas seulement laissé le travail de ses yeux, de ses mains et de sa pensée, mais qu'il a exprimé en lettres et écrits divers cette pensée elle-même.

Tous autres que Daniel de Monfreid ne nous auraient guère plus servi à connaître cette histoire que les sauvages même parmi lesquels il vécut et mourut. Les écrivains et les critiques ? Nous étions intéressés un moment, puis bien vite repris par de multiples sujets, influencés même parfois par des perfidies enveloppées si habilement de vraisemblances ! Puis Gauguin avait la magnifique pudeur de ne pas vouloir être défendu, autrement que par son œuvre, — et il ne la montrait pas, sinon exceptionnellement et dans les circonstances défavorables avec acharnement. Les amateurs ? Ils ne se préoccupaient que de marchander ses productions aux prix les plus bas possibles, et comme tous les amateurs ils n'étaient qu'à moitié convaincus, sinon de l'avantage qu'il y a à courir le maximum de chance avec le minimum de risques. Les artistes ? Ce mot n'implique-t-il pas rivalité, concurrence, c'est-à-dire ce qui, même chez les plus bienveillants et les plus sensibles à des mérites différents des leurs, oblige à d'instinctives restrictions ? Nous avons, pour notre compte, et sans nous expliquer davantage, car les récriminations seraient tardives et vaines, éprouvé à l'époque où tout cela se passa, que certains des plus grands furent les plus hostiles, les plus acharnés — et les plus aptes à combattre Gauguin dans notre opinion.

Enfin, tout allait se passer si loin, et les manifestations

devaient être si rares, si brèves, si perdues dans la mêlée la plus épaisse et la plus confuse !

Et tout cela aboutit à cette parole humaine (et inhumaine) entre toutes : si l'on avait su !



V

PREMIÈRES CLARTÉS, PREMIÈRES ÉPREUVES.

Nous nous sommes laissé aller à anticiper sur la moralité du drame au moment où il est à peine commencé. Mais nous ne craignons pas de l'avoir pour cela affaibli. L'esprit du fraternel lecteur ne perdra point de son émotion pour avoir été éclairé par avance.

Voici donc comment ce drame s'engage.

Gauguin, nous l'avons vu, s'était marié dès l'âge de vingt-cinq ans, assuré déjà d'une « situation honorable » et s'alliant à une famille danoise considérée, celle de M^{lle} Mette-Sophie Gade. Milieu aisé, nullement aventureux, luthérien; esprits peu portés à la fantaisie, sévères sur la règle, intransigeants sur les convenances, enclins sans effort à la fidélité. Le plus absolu contraste, enfin, entre ces éléments du nord et les origines solaires de Gauguin, ses impulsions encore retenues, son extraordinaire pouvoir imaginaire, les puissants appétits de sa nature impatients à se satisfaire, en même temps que les appétits d'« autre chose » pour son esprit en proie au *furor poeticus*. L'autrechosiste forcené, sacrifiant, une fois la résolution prise, tout ce qui la contrarie, avec d'autant moins d'hésitation qu'il se sacrifie lui-même sans retour : voilà le conflit posé. On s'étonnera même qu'il ait mis plusieurs années avant de se produire avec éclat.

Après l'exposition de 1882, ayant suffisamment mesuré

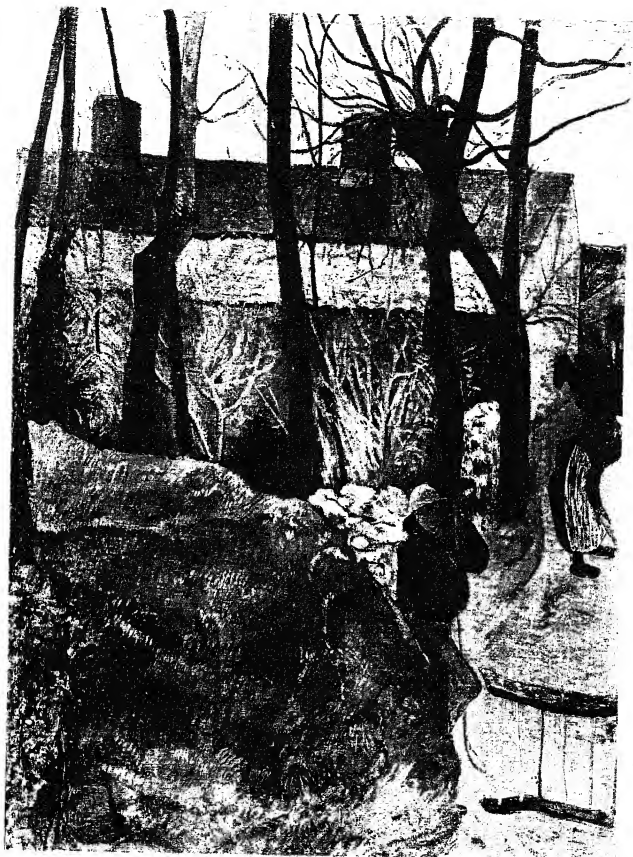
ses forces pour se sentir certain de marcher, différent, mais de pair, avec tout autre artiste de son temps, Gauguin se résout à rompre tout de suite, et sans retour avec la finance, les gains plus assurés, la « situation honorable ». Rien ne peut fléchir sa détermination, mais quoique l'on n'ait jamais dit, ni su, si ce fut ou non sans débats domestiques (le contraire serait bien invraisemblable), il quitte le port, et dès l'instant commencent les puissantes secousses des vagues de l'inconnu, de l'imprévu.

« Désormais je peins tous les jours », aurait-il dit alors. Je ne crois pas beaucoup, pour ma part, à ce propos. D'abord, on ne peint pas tous les jours. Le travail d'esprit le plus assidu a des alternances forcées et salutaires. L'adage : *nulla dies sine linea*, excellent sans doute comme morale générale d'ensemble, s'applique, pratiquement, surtout à des opérations à terme. Il ne laisserait, rigoureusement suivi, qu'une place insuffisante à la contemplation, à la recherche, à l'assimilation enfin, ces trois opérations essentielles de la création, et qui sont de la réalisation le mobile et l'aliment.

C'est lorsqu'il était employé de banque qu'il aurait pu dire avec beaucoup plus de vraisemblance : « J'ai le loisir de peindre tous les après-midi et tous les jours de fête. »

Sans défendre la vieille et puérile conception de l'Inspiration, du saint délire qui s'empare de l'Artiste au moment où il s'y attend le moins (car quel qu'il soit, il ne se remet jamais au travail sans un moment d'angoisse si rapprochée que soit la reprise, si brève l'interruption), nous méconnaîtrions une des qualités les plus belles et les plus fécondes de Gauguin, la méditation, le repliement plus ou moins intense sur soi-même, cette faculté de se concentrer qui est déjà chez lui et qui sera de plus en plus aux antipodes de l'impressionnisme.

D'ailleurs, s'il l'eût fait, ce calcul aurait été singulièrement erroné, car dès qu'il a rompu toutes attaches avec la régularité, il lui faudra déployer une des plus incroyables,



CHAUMIÈRES AU POULDU (1890).

(Coll. Fayet.)

des plus merveilleuses énergies pour se découvrir, s'acquérir, se développer et s'accomplir sans sombrer, dans les conditions qui commencèrent cette vie nouvelle et lui furent jusqu'au bout contraires.

Qu'il n'en eut pas prévu les périls et les obstacles est chose impossible à admettre pour peu qu'on l'ait entrevu. Ce qui frappait en lui, c'était le caractère de résolution froide, qui n'excluait nullement l'ardeur de la foi, ni l'abnégation au profit de l'idée, ni même une confiance envers les idées et envers les hommes, toujours prête à renaître quoique perpétuellement déçue. Singulière et régulière succession de réserves et d'abandons, d'optimismes et de désespérances, mais une continuité inébranlable dans la volonté de l'œuvre, une clairvoyance dans cette volonté, une satisfaction même dans les amertumes de cette clairvoyance.

Et sur tout cela, l'ombre d'une fatalité, et le calme qu'ont toutes les grandes tristesses. On a rarement vu rire Gauguin, on n'imagine même pas son rire. Un sourire amer, tout au plus, que nous avons vu, pour notre part, éclairé parfois d'une fugitive seconde de bienveillance. Ses portraits, les photographies comme les interprétations qu'il fit lui-même de sa physionomie disent tout cela et sont les plus véridiques que l'on puisse imaginer. L'abord est un peu hautain et distant, mais non méprisant, en défense seulement, — mais comme cela est aisé à comprendre ! Le nez busqué, à l'arête d'une grande énergie, serait le trait le plus caractéristique des origines péruviennes ; mais c'est un trait qu'on pourrait presque dire littéraire. Ce qui est de beaucoup le plus expressif, ce sont les yeux et la bouche. Au regard froid, verdâtre, capable parfois de déconcerter les interlocuteurs, au pouvoir absorbant dépassant de beaucoup celui de projection, signe très saisissant du penseur au rebours de l'homme d'action, ces yeux sont superbes, et l'on a rarement l'occasion de rencontrer plus beaux yeux de peintre. Pour la bouche, elle est

d'une sensualité poussée à l'extrême, mais elle retombe aux coins, amèrement. L'expression occasionnelle de ruse dans le regard est plutôt factice, et par suite trompeuse; du moins nous voyons, à bien l'examiner, que cette ruse est celle qu'*exercent envers eux-mêmes* les inquiets et ceux qui



NATURE MORTE, PÉRIODE DE VAUGIRARD.

sont habitués à s'analyser sans plus de ménagements envers soi qu'envers les autres. C'est une impression d'ailleurs qui n'est guère ressentie que devant le portrait de profil, qui fait paraître le cou si puissant et le menton trop petit. Et ceci pourrait dire qu'il y a chez l'homme plus d'énergie que de volonté. Mais dans le portrait de face infiniment plus complexe qu'on ne le croirait au premier examen, par une

résultante étrange la fixité oblique du regard et cette bouche quasi-barbare donnent, — mais il faut interroger le tout longuement, et avec l'attention soutenue qu'on apporterait à l'examen d'un visage... qui se laisserait examiner, — une expression d'ensemble de volupté, et qui l'aurait cru, de bienveillance !

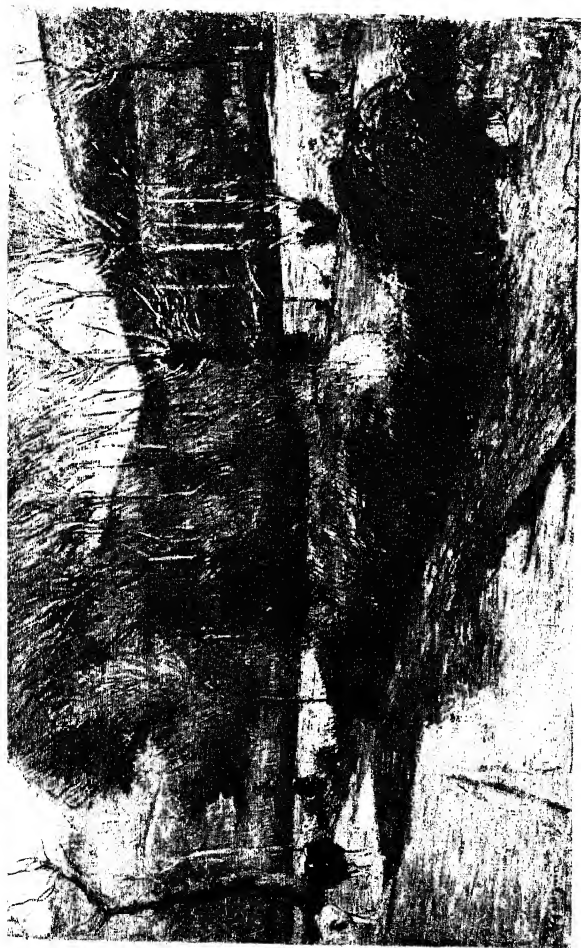
Cette physionomie eût été, chez un individu né à l'état libre et en pleine nature, celle du sauvage dans toute sa perfection. Et l'on s'explique chez Gauguin sa tendance constante à redevenir ce qu'il ne lui avait pas été donné d'être. Puissant et prospère, il eût été le plus fastueux des hommes.

Pour le moment, il n'est qu'un bourgeois en rupture de ban, en attendant qu'il soit en rupture de foyer. Artistiquement, il n'est pas encore maître de tous ses moyens d'expression, quoi qu'il soit *infinitement plus riche de savoir*, Degas excepté, que n'importe lequel de ses confrères. Il est aussi d'une grande puissance d'idées toutes prêtes à se traduire et à se répandre, puissance rare chez un homme de trente-cinq ans, qui *paraît* avoir fait tout autre chose pendant toute la première partie de sa vie. Rien ne saurait mieux prouver que la préparation fut constante et remontait loin, et que Gauguin ne fut jamais, comme on affecta de le considérer avec perfidie, *l'artiste improvisé*.

C'est sa vie qu'il improvise, mais ni son esprit ni son art.

Il commence, pour s'assurer les ressources qui vont lui manquer, par vendre une partie de ses collections. Comme cela se passe à une époque où il n'était pas bon de venir trop tôt, et où l'on ne pouvait obtenir, et encore pas toujours (leurs auteurs en savaient quelque chose) que des prix dérisoires d'œuvres qui depuis ont excité des affolements contraires, et dont chacune pourrait, presque à elle seule, représenter une fortune, le résultat fut nettement désastreux.

Gauguin, avec sa famille, quitte Paris et va chercher à



ENVIRONS DE PONT-AVEN.

Rouen des moyens d'existence, dont l'histoire ne nous a pas conservé la définition, mais qui ne furent guère encourageants. Il quitte en effet la Normandie au bout d'une huitaine de mois, et il se rend au pays de sa femme, nanti d'une « représentation industrielle ». Placier en bâches, il a pensé tirer de suffisantes ressources du courtage de ces produits.

Nous ne le verrons pas réussir en ce rôle ; mais nous allons, dans un autre, celui de penseur et d'artiste, l'entendre parler, et parler en maître.

Voici la lettre qui, vraiment, pour nous, va inaugurer Gauguin. Cet écrit qui n'avait jamais été publié, et qui est adressé à son ancien camarade de la Bourse, Emile Schuffenecker, lui aussi transfuge des affaires, mais dans une position plus qu'ête, est de première importance.

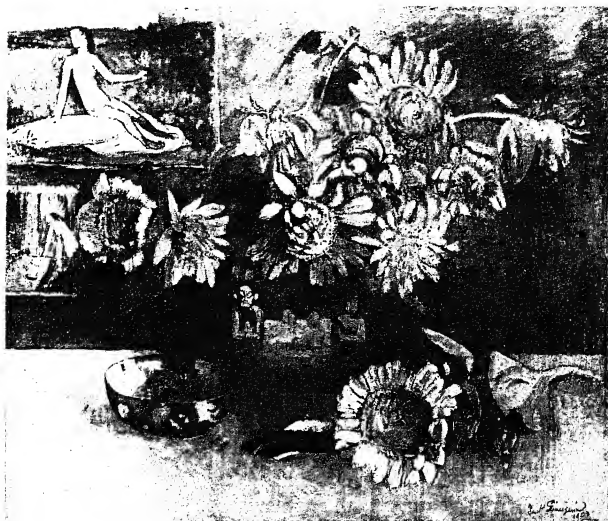
Nous sommes désormais, sans conjectures, de plain-pied avec lui.

Datée de Copenhague, 14 janvier 1885, cette lettre est écrite sur un papier bleu quadrillé, format « commercial », avec en-tête ainsi rédigé : « *Fabrique spéciale de toiles imperméables et impourrissables.* — Dillies et C^o, Roubaix. — Paul Gauguin, représentant. »

Après un début sans autre intérêt, relatif à Guillaumin, il s'abandonne aux confidences et aux idées avec autant de subtilité que de fierté, malgré, fréquemment, le vague et la négligence du style qui laissent pourtant toute la clarté à la pensée.

« Quant à moi, il me semble par moments que je suis fou, et cependant, plus je réfléchis le soir dans mon lit, plus je crois avoir raison. Depuis longtemps les philosophes raisonnent les phénomènes qui nous paraissent surnaturels et dont on a cependant la sensation. Tout est là dans ce mot. Les Raphaël et autres étaient des gens chez qui la sensation était formulée bien avant la pensée, ce qui leur a permis tout en étudiant de ne jamais détruire cette sensation et

rester artistes. Et pour moi le grand artiste est la formule de la plus grande intelligence; à lui arrivent les sentiments, les traductions les plus délicates et par suite les plus invisibles du cerveau. Observez dans l'immense création de la



NATURE MORTE A *l'Espérance*.

nature et vous verrez s'il n'y a pas des lois pour créer avec des aspects tout différents, et cependant semblables dans leur effet, tous les sentiments humains. Voyez une grosse araignée, dans une forêt un tronc d'arbre; tous deux sans vous en rendre compte vous produisent une sensation terrible. Pourquoi avez-vous le dégoût de toucher un rat et beaucoup d'autres choses semblables; il n'y a pas de raisonnement qui

tienne devant ces sentiments. Tous nos cinq sens arrivent *directement au cerveau*, impressionnés par une infinité de choses qu'aucune éducation ne peut détruire. J'en conclus qu'il y a des lignes nobles, menteuses, etc. La ligne droite donne l'infini ; la courbe limite la création. Sans compter la fatalité dans les nombres. Les chiffres 3 et 7 ont-ils été assez discutés ! Les couleurs sont encore plus explicatives par suite de leur puissance. Il y a des tons nobles, d'autres communs, des harmonies tranquilles, consolantes, d'autres qui excitent par leur hardiesse. En somme, vous voyez dans la graphologie des traits d'homme franc, et d'autres de menteur. Pourquoi, pour un amateur, les lignes et les couleurs ne nous donneraient-ils pas aussi le caractère plus ou moins grandiose de l'artiste ? Voyez Cézanne l'incompris ; la nature essentiellement mystique de l'Orient (son visage ressemble à un ancien du Levant), il affectionne sous la forme un mystère et une tranquillité lourde de l'homme couché pour rêver ; sa couleur est grave comme le caractère les [des] Orientaux. Homme du midi, il passe des journées entières au sommet des montagnes à lire Virgile et à regarder le ciel ; aussi ses horizons sont élevés, ses bleus très intenses, et le rouge chez lui est d'une vibration étonnante. Comme Virgile qui a plusieurs sens que l'on peut interpréter à volonté, la littérature de ses tableaux a un sens parabolique à deux fins ; ses fonds sont aussi imaginatifs que réels. Pour résumer, quand on voit un tableau de lui, on s'écrie : Etrange, mais c'est une folie ! E c r i t u r e séparée, mystique ; dessins de même. Apercevez-vous dans les *Vendanges* une pauvre désolée ? Ce n'est pas une nature privée d'intelligence, de grâce et de tous les dons de la nature. C'est une femme. Les deux mains sous le menton elle pense à peu de chose, mais sent la consolation sur cette terre (rien que la terre) que le soleil inonde dans les vignes avec son triangle rouge. Et une femme habillée de noir passe, qui la regarde comme une sœur.



ENFANTS DE BRETAGNE.

(ETUDE POUR LE TABLEAU DE LA COLLECTION AMBROISE VOLLARD.)

« Expliquer en peinture n'est pas la même chose que décrire. C'est pourquoi je préfère une couleur suggestive des formes, et dans la composition la parabole, qu'un roman peint. Pour beaucoup j'ai tort et peut-être tout cela est dans mon imagination, mais cependant si je suscite chez vous le sentiment du au-delà (*sic*), c'est peut-être par ce courant magnétique de la pensée dont on ne connaît plus la marche absolue mais qu'on devine. En peinture une main qui tient un mouchoir peut exprimer le sentiment qui l'anime, toute la vie passée comme la vie à venir. Puisque tout est conventionnel et qu'en français bonheur et malheur sont des mots qui expriment un état de choses; noir le deuil; pourquoi n'en viendrions-nous pas à créer des harmonies diverses correspondant à l'état de notre âme? Tant pis pour ceux qui ne les pourront lire; nous ne devons pas leur expliquer. Dans un paysage de Corot, il y a des arbres, des lierres, des eaux limpides où les nymphes viennent se baigner à leur aise... Les nymphes de Corot dansent en nymphes et non pas comme des mortelles d'aujourd'hui. Tout pousse avec sérénité et recueillement et les eaux profondes n'ont jamais noyé personne. Toute l'âme de Corot a passé dans ses paysages; l'air respire la bonté, tandis que ses troncs d'arbres élancés y respirent la grâce et la noblesse. Il a compris la Grèce avec ses joies tirées de la nature. Plus je vais, plus j'abonde dans ce sens de traduction de la pensée par tout autre chose qu'une littérature, nous verrons qui a raison. Si j'ai tort, pourquoi toute autre académie qui sait tous les moyens employés par les anciens maîtres ne fait-elle pas des tableaux de maître? Parce qu'on ne se compose pas une nature, une intelligence et un cœur; parce que Raphaël, jeune, en avait l'intuition, et dans ses tableaux il y a des accords de lignes dont on ne se rend pas compte car c'est la partie la plus intime de l'âme qui se retrouve toute voilée. Voyez dans les accessoires même le paysage d'un tableau de

Raphaël, vous trouverez le même sentiment que dans une tête. On est pur dans tout.

« Je suis ici plus que jamais tourmenté d'art, et mes tourments d'argent aussi bien que mes recherches d'affaires ne peuvent m'en détourner. Vous me dites que je ferais bien de me mettre de votre Société d'Indépendants. Voulez-vous que je vous dise ce qui arrivera. Vous êtes une centaine, vous serez demain 200. Les commerçants artistes formeront 2/3 intrigants, en peu de temps vous verrez prendre de l'importance des X... et autres. Que ferons-nous, les rêveurs, les incompris ? Travaillez *librement* et *follement* vous ferez des progrès et tôt ou tard on saura reconnaître votre valeur si vous en avez. Surtout ne transpirez pas sur un tableau. Un grand sentiment peut être traduit immédiatement ; rêvez dessus et cherchez-en la forme la plus simple. Le triangle équilatéral est la forme la plus solide et la plus parfaite du triangle. Un triangle long est plus élégant. Dans la pure vérité il n'existe pas de côté ; à notre sentiment il y en a. Les lignes à droite avancent, celles de gauche reculent. La main droite frappe, celle de gauche est en défense. Un cou long est gracieux, mais les têtes dans les épaules sont plus pensives. Un canard qui a l'œil en l'air écoute, que sais-je. Je vous raconte un tas d'idiotismes ; votre ami Courtois est plus raisonnable, mais sa peinture est si stupide. Pourquoi les saules dont les branches pendent sont-ils appelés pleureurs, est-ce parce que les lignes baissantes sont tristes ? Et le sycomore est-il triste parce qu'on le met dans les cimetières ? Non, c'est sa couleur qui est triste...

« En attendant je suis sans le sou, em.... jusqu'au cou, c'est pourquoi je me console en rêvant. »

La rupture avec « les toiles impourrissables » était déjà plus d'aux trois quarts accomplie, et Gauguin songeait désormais à ne plus se consacrer qu'à la peinture. Mais que de révélations dans cette lettre ! Que de clartés elle

projette sur un esprit, sur le passé comme sur l'avenir d'une carrière !

Avant tout, ce besoin d'analyser, de comparer, d'aller le plus avant possible dans la pénétration des choses, de ne point s'arrêter à leurs apparences ; cette faculté de discerner le symbole sous l'élément, de revenir de la ligne, de la couleur, du mouvement, au sentiment, et par suite, en sens contraire, de rêver, de composer presque entièrement un système d'expression du sentiment au moyen de ces signes. Comme cela est loin déjà de l'impressionnisme si pauvre d'arrière-pensées, et même de pensées tout court ! Comme cela répond déjà à un besoin de renouvellement de l'esprit au moment même du combat où défendant bravement



ETUDE DE BRETONNE.

(Coll. Fayet.)

d'ailleurs les impressionnistes, leurs adeptes croient avoir tout renouvelé, alors qu'ils ont tout limité ! Quelle différence entre cette tendance à l'analyse et au symbole, et celle que Zola proclame orgueilleusement en ces termes dont l'événement a montré le ridicule : « La République sera naturaliste, ou elle ne sera pas ! » Considérez cette date prématurée, ce qui en fait la valeur : 1885, où Gauguin énonce avec cette force les

convictions qui inspireront toute sa vie, quitte, dans la forme, à gagner encore en largeur et en richesse.

Tout cela, dira-t-on, est demeuré ignoré, enfoui dans une lettre jaunie et qui ne pouvait avoir aucun retentissement. Mais d'abord il faudrait bien peu connaître la force



ETUDE DE BRETONNE.

d'expansion des idées en dehors même de celle que possède momentanément la publicité la plus bruyante. Puis Gauguin va cette année même se trouver en passe de répandre ces idées là dans les milieux les plus laborieux et les plus misérables, les plus méprisés à la fois et les plus puissamment propagateurs.

Dans cette même lettre nous voyons aussi se dessiner en lui ce qui sera son arme de défense et de combat la plus constante et la plus sûre :

ce pouvoir de s'abstraire par le rêve, et de se libérer par l'imagination des ennuis comme des obligations stériles de la vie.

Tout cela, chez bien d'autres, risquerait fort de devenir et est en effet devenu chez eux, de l'abstraction pure, de l'intention sans suites. Mais ce qui fait la valeur de Gauguin, c'est qu'il est en même temps qu'homme de théorie, homme

d'action. Le rêve, chez lui, se matérialise constamment en recherches, et jusque dans les plus rebutants travaux acceptés pour vivre, il trouve, non seulement le moyen d'exécuter plus d'œuvres qu'il n'a pu faire pendant toutes ses années de finance, mais encore un exercice de ses aptitudes manuelles, des connaissances et des observations des matières, des outils, qui feront de lui, non plus un théoricien, mais l'ouvrier le plus apte à toutes les besognes qu'exige l'œuvre d'art.

Au moment où il écrivait ces lignes, il allait quitter les toiles « impourrissables » pour l'ambition d'en faire désormais d'impérissables.

Ses façons indépendantes, cavalières, guère en rapport avec les convenances commerciales, dissimulaient aussi peu que possible, surtout en région luthérienne, le paganisme de son tempérament physique. Quelques regards trop audacieux, en la saison des bains, suffirent à scandaliser. La mésentente conjugale s'accroissant, la séparation s'effectue la même année, sous ce prétexte ou sous tout autre. Gauguin s'affranchit du mariage comme il avait fait du comptoir. L'on ne se hâtera pas de l'en condamner, avant d'avoir vu plus tard dans quelle mesure et dans quel esprit il rompit ces liens, tout en gardant quelques-uns.

Pour le moment s'il rentre à Paris, ce n'est certes pas pour une vie enviable. Aux yeux de tout autre, la régularité danoise et les possibilités de bien-être auraient été préférables à la nécessité de coller des affiches, au salaire de trois francs cinquante par jour, à certains moments de misère. Les lignes qu'il écrivit en souvenir de ces mauvais jours et qu'il dédia à un de ses enfants, sa fille Aline, ont été souvent publiées, mais elles nous demeurent nécessaires, pour leur caractère de fierté et de franche, d'insoupçonnable confession, touches expressives de notre portrait.

« J'ai connu la misère extrême, c'est-à-dire avoir faim et

ce qui s'ensuit. Ce n'est rien ou presque rien. On s'y habitue et avec de la volonté, on finit par en rire. Mais ce qui est terrible, c'est l'empêchement au travail, au développement des facultés intellectuelles. Il est vrai que, par contre, la souffrance vous aiguise le génie. Il n'en faut pas trop cependant, sinon elle vous tue. »

Cette belle profession de vaillance est suivie de cet aveu encore plus beau :

« Avec beaucoup d'orgueil, j'ai fini par avoir beaucoup d'énergie, et j'ai voulu vouloir.

« L'orgueil est-il une faute, et faut-il le développer ? Je crois que oui. C'est encore la meilleure chose pour lutter contre la bête humaine qui est en nous. »

Nous retrouvons Gauguin toute sa vie ainsi, sans vantardise comme sans hypocrisie, mais par cela même prêtant à être taxé, par la malignité, de cynisme et de fanfaronnade. Il est *naturel* et l'est avec force, ce qui est la condition la plus certaine pour être le moins compris dans un monde où le mensonge seul est normal.

Ces moments difficiles ne l'empêchaient pas de poursuivre sa tâche avec une obstination infatigable : à une exposition de la rue Laffitte, en 1886, il n'envoyait pas moins de dix-neuf peintures, pour la plupart vues rapportées de son précédent voyage en Normandie, mais sans doute reprises à l'atelier, puis des figures, natures mortes, etc.

Le résultat fut évidemment si mince, pour ne pas dire nul, qu'il ne put rester plus longtemps à Paris. Vivre pour rien y était moins réalisable qu'alors en Bretagne, quoique déjà fréquentée, mais non encore envahie. Quelques maigres ressources rassemblées lui suffiront pour vivre un an à Pont-Aven.

Il semble qu'il n'y ait pas lieu de chercher des raisons

plus compliquées à ce nouvel exode. Cependant Gauguin en a lui-même donné une profonde et vraie : *l'appel de la tristesse*. Nous en découvrons peut-être une autre dans la proximité de l'Océan.

VI

DURE PRISE DE POSSESSION DE LA LUMIÈRE.

Le premier séjour de Gauguin en Bretagne fut court. Toutefois il ne laissa pas d'exercer une action sur sa pensée. Les colorations tranchées et pourtant d'une finesse si grande, que leur accord pouvait sembler une harmonie en gris aux adeptes de l'impressionnisme portés à s'exaspérer les applications de ce qui pouvait se trouver de juste dans les théories qui les séduisaient, l'amènèrent à rendre plus vibrant ce que la critique avait trouvé « sourd » dans sa palette. La nature avait en ce sens plus d'influence sur lui que les critiques. En même temps la vie lente et l'allure instinctivement solennelle des êtres, l'art solide et naïf des vieux calvaires de granit, ce je ne sais quoi de sévère, presque de religieux jusque dans les jeux et les fêtes, tout cela l'éloigne de plus en plus, en correspondant au tour méditatif de son esprit, de ce que les milieux de Paris dégageaient d'improvisé et d'excité perpétuellement. Mais avant qu'il donne à ses interprétations de ce monde déjà exploité par les fournisseurs de pittoresque et les fabricants de tableaux de genre, leur forme la plus saisissante, — et qui va devenir un événement artistique considérable — il faut que ces spectacles passent par son habituelle rumination.

Il ne tarde donc pas à revenir à Paris où il arrive en l'automne de cette année 1886. Il y rencontre pour la pre-

mière fois Vincent Van Gogh avec qui il se lie d'une amitié destinée à devenir aussi belle que dramatique.

Toute cette période peut se résumer en peu de mots : recherches d'une volonté intense, mais inquiète encore. Beaucoup de détails en ont été relatés qui à la distance où nous sommes maintenant s'estompent. Mais ce trait dominant, le désir de se trouver, doit en être surtout retenu. C'est lui qui poussait Gauguin à revenir à Paris, puis à poursuivre avidement les moyens d'aller plus loin, toujours plus loin. « Terrible démangeaison d'un inconnu qui me fait faire des folies », écrit-il, et le mot résume tout ce qui fera la tragique beauté de sa vie, cette lutte entre nos clairvoyances et nos fatalités, où presque toujours, à moins qu'un hasard nous préserve, ce sont celles-ci qui l'emportent.

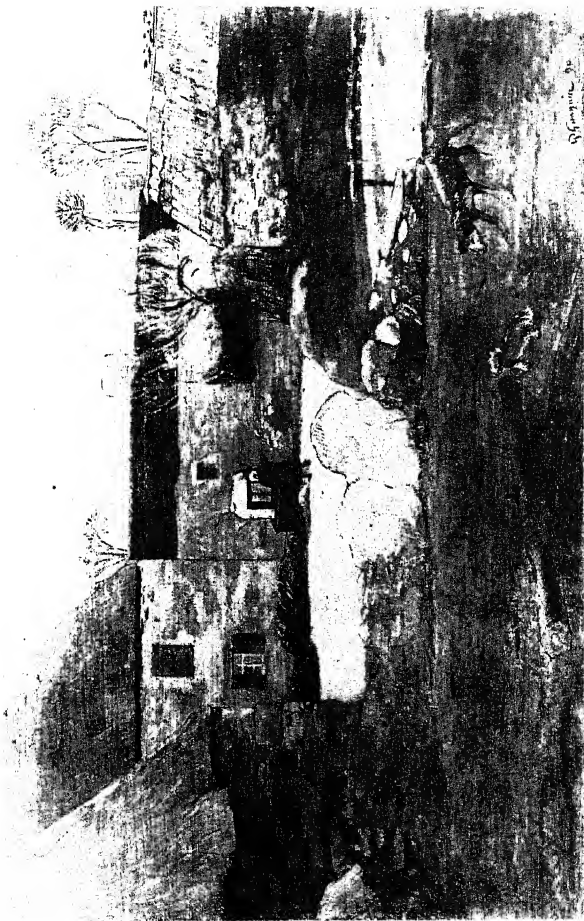
Mais chez Gauguin la volonté étant toujours la servante du rêve, le hasard est d'avance vaincu.

En même temps qu'il concevra ces projets, nous le verrons toujours associer aux magnificences qu'il en attend quelque camarade en qui il place ses impérieuses sympathies. Ne pas le comprendre, ne pas le suivre, c'est se faire prendre en pitié. Tour à tour il songera à choisir pour compagnon de voyage et associé dans les profits de beauté et de fortune qu'il touchait de l'imagination, Schuffenecker, Emile Bernard, plus jeune que lui de vingt ans et qu'il venait de connaître à Pont-Aven; divers autres. Enfin, Charles Laval, qui avait fait des débuts dans la peinture militante, partit avec lui, en 1887, pour la Martinique.

Voyage qui commençait dans l'enthousiasme, malgré la légèreté du viatique, mais qui ne devait guère tarder à tourner en déceptions et en épreuves.

A Schuffenecker, demeuré attaché au rivage, il donnait (lettre datée de Fort de France, 14 juillet 1887 et timbrée de Marseille le 3 août), ces détails de si bon augure :

« Nous sommes depuis trois semaines à la Martinique,



FERME AU POULDU.
(Coll. Ambroise Vollard.)

pays des dieux créoles. Il est vrai de dire que nous avons trouvé à deux kilomètres de la ville une case à nègre logée dans une grande propriété. En dessous de nous la mer avec une plage de sable pour prendre son bain, et de chaque côté des cocotiers et autres arbres fruitiers admirables pour le paysagiste.

« Ce qui me sourit le plus, ce sont les figures, et chaque jour c'est un va-et-vient continu de négresses accoutrées d'oripeaux de couleur avec des mouvements gracieux variés à l'infini. Actuellement je me borne à faire croquis sur croquis afin de me pénétrer de leur caractère et ensuite je les ferai poser. Tout en portant de lourdes charges sur la tête elles bavardent sans cesse. Leurs gestes sont très particuliers et les mains jouent un grand rôle en harmonie avec le balancement des hanches... »

Pendant que le destinataire recevait cette description heureuse et lumineuse, les choses avaient tristement changé de face. La fièvre jaune mettait Laval au seuil de la mort, et d'une double mort, pour ainsi dire, par la tentative de suicide au cours d'un accès. Gauguin, plus résistant, ne ressemblait guère mieux à un vivant.

Dans une lettre datée de la Martinique, 2 août 1887, « adresse : M. Victor Casimir, 130, rue Victor-Hugo, pour remettre à M. P. G. », il dit : « sortir de la tombe et être à l'état de squelette, fièvre, foie, etc... ». Le mieux serait de rentrer au plus vite, mais il n'a pas le sou. Tandis qu'en France, il y a « une affaire de céramiques » qui, avec de l'argent, le tirerait à tout jamais d'embarras.

En cet état pitoyable, il avait fallu aux deux voyageurs, « déraiper de Colon » et se réfugier momentanément en un point espéré plus clément de toute manière. La situation, comme avenir, n'est guère plus brillante. Aussi le mieux est-il, tout en travaillant tant bien que mal — mais chez Gauguin ce « mal » était toujours profitable à quelque pro-

grès dans sa pensée et dans son art, — de caresser de nouveaux projets.

Cette renaissance perpétuelle dans les pires détresses est un des plus beaux traits de sa nature, et rien que pour cela, il devra être considéré comme un des Saints de l'Art.

Et, pourtant, loin d'être guéri de « la démangeaison de l'inconnu » et de prendre en horreur ces séjours qui se montrent pour lui ingrats autant qu'ils l'enivrent, il ne renonce pas encore tout à fait.

De ce second refuge il communique à son ami cette sorte de démonstration des possibilités de son rêve :

« ...Enfin nous y voilà, presque sans argent, mais nous ne sommes plus dans un pays inhospitalier. Par exemple dans deux mois nous serons dans la panade... Il nous faudrait ici bien peu de chose pour être heureux et faire de l'art. Quel malheur que je n'aie pas un petit débouché en peinture. La vie ici serait pour rien si on était propriétaire... » (Il en examine les conditions..., s'il avait la succession de son oncle...) « Je pourrais, *ma famille et moi*, vivre très agréablement et faire encore de temps en temps un voyage en France. Douze à quatorze jours de mer... Il n'y a que trois semaines que je travaille et j'ai beaucoup de choses en train sans être terminées ».

En même temps il se préoccupe, puisqu'il faudra bien revenir en France (pour mieux réussir à en repartir) de ce qu'il voudra faire à Paris. Projets et découragements mêlés, il adresse un appel à son fidèle Schuffenecker. Sa maladie le ruine en frais de pharmacie. Comme il voudrait déjà revenir ! D'autant plus qu'il a appris qu'« un monsieur » est très intéressé par sa céramique et voudrait le commanditer. Là-dessus les projets s'arrangent aussitôt dans son esprit. Mais il faut rentrer, tout de suite. Aussi est-il prêt à tous les sacrifices : « Faites l'impossible pour m'envoyer 250 à 300 francs immédiatement. Vendez mes tableaux 40,

50 francs, tout ce que je possède, à vil prix (hélas! il voudrait bien, mais les amateurs s'obstinent à ne pas vouloir), mais il faut me tirer de là, sinon je claque ici comme un chien.»

En ces heures douloureuses, mais qui n'ont pas été victorieuses de l'art, il a de poignants retours sur ce qu'il a laissé derrière lui. La lettre dont on vient de lire un passage est d'août 1887. On ne revient pas de ces aventures aussi promptement qu'on y partait. En octobre il est encore là, anxieux, non terrassé, songeant aux luttes à recommencer, quand il aura laissé derrière lui les paradis meurtriers des Iles, dans l'indispensable enfer de Paris.

La détresse continue, mêlée de moments de joie pour une œuvre réussie. Il est encore malade. Il est en proie à de vives émotions lors de l'attente des courriers, torturé d'une sincère inquiétude (car dans ces lettres confidentielles il n'a point de raisons de feindre) au sujet de sa femme, dont il n'a plus de nouvelles. « Si elle mourait ! » Malgré tout, il tient tête : « Quoique cela, je vais clopin-clopant assez pour rattraper le temps perdu et faire quelques bonnes toiles. Je rapporterai une douzaine [biffé : une dizaine] exactement de toiles dont quatre avec des figures bien supérieures à mon époque de Pont-Aven. » Quant à la vente... ! Il songe à un cousin de Pissarro qui achète de la peinture. « Il me connaît bien, mais Pissarro s'est empressé de ne pas lui parler de moi. »

L'occasion nous est donnée de remarquer une première fois que l'homme représenté si cavalièrement insoucieux de ses devoirs, tout en étant résolu à ne rien sacrifier des devoirs qu'il considère comme les plus impérieux, les plus hauts, — il faut insister là-dessus, ni ceux dont l'accomplissement lui permettrait de rendre un jour tout le monde heureux autour de lui, — n'a pas abdiqué le souci des êtres qu'il a dû laisser pour être entièrement libre et par suite plus entier à sa fatalité de penseur et de créateur.



LA BELLE ANGÈLE (*Musée du Louvre*).

Au surplus, non seulement il n'ignore pas que cette famille ne vit pas, comme lui, complètement misérable, mais encore s'il ne peut rien en ce moment pour elle, nous verrons plus tard qu'il ne lui est pas inutile.

Puis, qui peut se flatter de savoir avec précision suffisante pour juger en stricte justice les intentions, les tourments et même les actes, tout ce qui se passe dans une vie aussi agitée et dans une pensée aussi dévorante ? Il échappera à Gauguin, ultérieurement, plus d'une parole qui donnera à réfléchir à ceux qui seraient portés à s'ériger en irrécusables défenseurs de la morale.

Pour les derniers mois de 1887, Gauguin et son camarade étaient du moins de retour à Paris. Il allait se mêler d'une façon très active à la vie artistique, où il ne tardait pas à prendre une figure de plus en plus remarquée et justement dominatrice.

Cette courte et pénible expérience de la vie exotique dont les lettres inédites qui viennent d'être citées mettent au point l'histoire, ne fut pas cependant sans un grand profit pour le peintre. Sa facture légère, presque féminine, sa prédilection pour les *tons mineurs* de la palette allaient bientôt céder le pas à une exécution plus simplifiée, ainsi qu'à de plus larges et plus tranchés contrastes de tons. Son dessin devait également gagner en grandeur. C'était en un mot le commencement d'une complète transformation. Tout en employant dans ses entretiens, et plutôt par une équivoque diplomatique, le mot d'« impressionnisme » comme terme de ralliement, il n'aurait plus rien de commun avec les impressionnistes si jamais quelque confusion avait été possible. Ce voyage de la Martinique fut donc, à tout prendre, décisif quant à ses résultats immédiats. Pour ses suites, c'en est certainement une importante que loin de l'avoir découragé de nouveaux voyages vers les Iles des *tons majeurs*, il lui en ait inoculé la nostalgie.

VII

VUES SYMBOLISTES ET PREMIERS RAPPORTS AVEC VAN GOGH.

Gauguin ne pouvait passer nulle part indifférent. Il choquait beaucoup de gens, en attirait très peu, et ceux-là même qui étaient les plus portés vers lui le sentaient ou le croyaient distant. Cette expression qui paraissait glaciale et qui n'était qu'absorbée, cette autorité dans la démarche, cette sombre et irréductible répulsion pour tout ce qui était médiocre, ces convictions profondes, cette constante méditation des problèmes de la forme et de la couleur, enfin la contradiction constante d'un tempérament fait pour commander, mais forcé de se plier à mille exigences et préoccupations d'une vie difficile, font de lui, en pleine foule et agitation, un solitaire.

C'est un maître, on le reconnaît dès l'abord, mais on fait instinctivement le vide autour de lui, et si on ne le fait pas, il s'en charge. Ce n'est pas, quoi que l'on en puisse croire et quoi que l'on dise, de gaîté de cœur qu'il subisse cette fatale quarantaine. Sous ces dehors impassibles combien souvent on aurait pu lire de trouble et d'angoisse !

Cet insensible est, en réalité, un stoïque. Mais de la devise stoïcienne : supporte et abstiens-toi, il ne peut pratiquer



LA MÈRE DE GAUGUIN.

(Coll. Francesco Durrio.)



PORTRAIT DE GAUGUIN
dédié à CHARLES MORICE.

que la première partie, car il a par fatalité, ou par grâce de la nature, des appétits physiques et des appétits intellectuels également puissants. Si on ne comprend pas cela, si on ne l'admire ou même ne l'aime pas, ce qui est naturel chez lui paraîtra théâtral, et on sera révolté contre lui au lieu de l'être contre ce qui, circonstances et gens, est hostile à son développement.

Sentant sa force, et le plus souvent sa supériorité, il se considère comme chez lui partout où il se dirige ou se pose. Il offrirait le partage aussi naturellement qu'il l'exige si l'événement le favorisait. La plupart de ses projets de prospérité et de beauté concernent autant ses amis, connus ou à venir, que lui-même. Cette famille enfin, dont on ne lui pardonnera pas de s'être séparé, il est loin de l'avoir exclue de ses soucis et de ses intentions, mais il lui a fallu, comme nous le lui verrons bientôt l'exprimer d'une façon saisissante, choisir entre la certitude d'être amoindri sans profit pour elle ni pour l'art, et la possibilité de la faire un jour profiter de sa réussite. Tels sont l'état de son esprit et sa situation au moment où il rentre à Paris. Nous l'étudions en dehors de tout jugement antérieur, et une fois pour toutes nous avons voulu que cette étude fût aussi éloignée du plaidoyer que du réquisitoire.

Ce sentiment d'être partout chez lui fait qu'à son arrivée il s'installe en toute tranquillité chez son camarade Schuffenecker, et le récompense de son dévouement en régnant dans son atelier. Il ne sera pas d'ailleurs envers lui avare de ses œuvres, moins en tous cas que de ses compliments. Rien de plus dissemblable d'ailleurs que ces deux natures. Schuffenecker est un tendre, un docile et un expansif. Il appartiendra aux groupements rebelles sans être, en art, un révolté lui-même, et son talent toujours, plein de charme et de délicatesse, demeurera dans la demi-teinte, dans la demi-teinte claire. Ce sont des qualités qui donneront, un jour qui n'est

pas encore arrivé malgré les grands mérites de ce peintre, du prix à son œuvre. Mais il aura été une victime de l'en deçà, comme Gauguin en a été une de l'au-delà.

Tout subjugué que Schuffenecker ait été et soit demeuré, il n'est pas sans quelqu'une de ces révoltes qui n'en paraissent à Gauguin que plus offensantes de la part de celui à qui il a fait l'honneur de le choisir comme hôte. Gauguin, après ce séjour, s'installe un moment, avant de se rendre de nouveau en Bretagne à l'« appel de la Tristesse », dans un pauvre atelier de Montrouge.

Pendant cette année 1888, deux événements à noter. D'abord une grande préoccupation de la céramique, qui porte de beaux fruits. Puis une exposition dans la succursale de la maison Goupil, boulevard Montmartre. Cette maison célèbre par la mise en lumière et la diffusion des tableaux à sujets agréables, a laissé, expérimentalement, pousser et se développer cette succursale comme un sauvageon. Elle est dirigée par Théodore Van Gogh, frère du peintre Vincent. Tous deux sont, en leur genre, d'ardents et d'actifs adeptes des tendances nouvelles, l'un comme propagateur, l'autre comme chercheur et créateur. Moment indécis où l'impressionnisme est encore âprement discuté, et formellement niées les recherches pour se libérer comme lui de l'académisme, mais aussi pour se libérer de l'impressionnisme lui-même. On peut juger sans peine si l'exposition dans ce petit local, à la fois très surveillé et très raillé, eut le moindre succès d'argent ainsi que de critique, sauf dans de petites revues indépendantes, aussi vaillantes que peu répandues. C'est pourtant dans ce coin-là et malgré ces insuccès que devaient germer, comme sur couche, tant de triomphes et tant d'avortements. Repiquée obscurément sur quelques autres terrains parisiens, cultivée avec obstination et habileté, cette floraison, alors si déconcertante, a fini par bouleverser tous les dogmes, par devenir à leur place toute une diversité de dogmes différents.

Les écoles officielles elles-mêmes aujourd'hui les admettent ou les redoutent, en attendant soit le reflux traditionnel, soit des révélations dont il est aussi téméraire que puéril d'imaginer la forme. Mais nous n'en sommes pas encore là.

Parmi les travaux que Gauguin avait confiés au prosélytisme de Théodore Van Gogh, le roux «Théo» aux affections agressives, se trouvaient des peintures de ses différentes périodes, et plusieurs de ses pièces de céramique.

Il y avait profondément pensé. Sa belle curiosité d'esprit, son intelligence de la multiplicité des ressources offertes aux artistes, et dont la plupart profitent si peu, l'avaient fait méditer sur tout ce que le musée Guimet permettait d'entrevoir de l'art oriental qui n'était pas la pacotille prise alors pour tel, et aussi sur les formes totémiques qu'il avait pu rencontrer dans les Iles. De là devaient résulter des œuvres qui participaient de l'Asie comme matière, du Pacifique comme lignes et expression, mais qui étaient, comme assimilation, du Gauguin, et du plus intense.

Il avait eu la bonne fortune de trouver, à Vaugirard, un passionné artisan de la matière, qui devait un jour devenir un des maîtres de la porcelaine à grand feu, aussi robuste de masse et somptueuse de couleur que celle des Chinois eux-mêmes quant à la céramique qui se passe de décor autre que les jeux de la flamme et de l'émail. Ce chercheur, Chaplet, éloigné de l'affadissement du goût européen, attiré par les premières divulgations de l'esprit de l'Orient, mit à la disposition de Gauguin son savoir déjà éprouvé et ses convictions commençantes. Mais comment ces travaux auraient-ils conquis la moindre faveur en un temps qui n'était même pas l'aurore pour cet «art décoratif» destiné à une si prodigieuse et si envahissante fortune? Ce ne fut que par un coup de chance que quatre ou cinq ans plus tard Jean Carriès, chez qui nous avons trouvé en ceci une des quelques affinités avec Gauguin, put remporter une si brillante victoire.

Chaplet qui avait conservé quelques témoins de sa collaboration avec Gauguin, et qui, dans les années 189.. les montrait avec un amical orgueil, regretta toujours de n'avoir pu retrouver un associé de cette envergure. De son côté, Gauguin n'éprouva pas un regret moindre de n'avoir pas



PORTRAIT DE GAUGUIN (MOMENT DU « Christ Jaune »).

rencontré le commanditaire de qui il rêvait à la Martinique. On ne devenait pas riche alors en créant, comme tant d'autres le sont devenus depuis en imitant.

Si peu qu'ait rapporté à Gauguin l'exposition de 1888, achats à bon marché par quelques clairvoyants, ou par des intrépides moins nombreux encore, il put trouver l'argent pour amorcer un second séjour en Bretagne, séjour heu-

reusement alors de peu d'exigences — difficiles cependant à satisfaire dans sa situation précaire, étant déjà plus combattu et bafoué qu'encouragé.

Toutefois sa reprise du contact avec la vieille terre armoricaine ne manqua pas de confiance et d'allégresse. Il envoyait à Schuffenecker ces paroles expressives : « J'aime la Bretagne : j'y trouve le sauvage, le Primitif. Quand mes sabots résonnent sur ce sol de granit, j'entends le ton sourd, mal et puissant que je cherche en peinture. »

Ces lignes datent du début de 1888. Ces sabots symboliques n'étaient pas encore ceux que Gauguin avait sculptés et dorés et qui firent clabauder un moment le monde des ateliers. Il s'était mis au travail et devenait peu à peu l'objet de curiosités moins frivoles. Il prenait, par ses recherches et sa parole, un rôle de maître qui ne pouvait manquer d'être écouté, donnant une forme neuve à des idées logiques, simples et durables. Ces idées paraissaient d'ailleurs des étrangetés et des paradoxes à une autre colonie beaucoup plus nombreuse de peintres, fournisseurs attitrés pour les Salons, marchands de *Pardons* et de Bretonnes en prières, élèves de l'Ecole des Beaux-Arts, pénétrés de préjugés académiques ou égarés par les succès et le faux naturalisme de Bastien-Lepage. Il demeurerait, ainsi que quelques artistes fraternels, moins avancés que lui en âge (car il avait atteint la quarantaine), entre autres Laval, son compagnon de la Martinique, et Emile Bernard, en somme très isolé, très mal compris, et très suffisamment calomnié. En même temps que rude adversaire pour l'art d'école, il ne pouvait compter sur la sympathie du groupe impressionniste. Le pointillisme qui faisait ses premières armes, et auquel Pissarro donnait momentanément l'appui de sa versatilité (en matière théorique, car il gardait son originalité propre à travers toutes ses expériences) ne pouvait davantage se rallier à Gauguin qui lui décochait d'assez vives attaques.

Sans doute avait-il sur le cœur certains articles de Félix Fénéon, qui s'était fort intéressé au « néo-impressionnisme » de Seurat et de Signac, et qui tout en témoignant, à ne pas s'y méprendre, de l'intérêt pour lui, l'avait fort offusqué en qualifiant sa couleur de « grièche ». L'épithète lui revient



LA LUTTE DE JACOB ET DE L'ANGE.

parfois à la mémoire désagréablement, comme en témoignent des lettres à son ami resté à Paris.

Dans le courant de mai, par exemple, il revient à la charge contre cette bête noire, le pointillisme, et malgré son admiration pour Pissarro, il déclare ne pas le suivre sur ce terrain. Cela lui fournit d'ailleurs l'occasion d'un aphorisme à sa manière, et judicieux : « Pissarro aura beau faire, ces

gens-là sentent le moisi. Il y avait la peinture noire, maintenant il y a la peinture blanche. Tout ramener au noir ou tout ramener au blanc, est-ce la couleur? »

Malgré son apparence robuste et ses allures crânes, sa santé cependant était assez chancelante, de par le fait de ses excès, les beaux comme les autres. Dans l'ensemble, il travaillait, créait véritablement; il se sentait atteindre une importante, une décisive expression de lui-même. Occasionnellement il faisait part et de ses épreuves physiques et de ses étapes d'art. Ainsi, en septembre, cette mention d'une des toiles les plus typiques et les plus réussies de sa nouvelle manière :

« J'ai des rechutes de temps en temps, ce qui me met au lit, mais en somme je me remets petit à petit et mes forces sont revenues. Aussi je viens de faire quelques nus dont vous serez content. *Et ce n'est pas du tout du Degas.* Le dernier est une lutte de deux gamins près de la rivière, tout à fait japonaise, par un sauvage du Pérou, très peu exécuté, pelouse verte et le haut blanc ».

Nous avons la chance de pouvoir, grâce à Schuffenecker, ajouter quelques documents inédits sur cette période qui a été racontée avec détails par Ch. Chassé et J. de Rotonchamp. Les uns sont de ces épanchements qui répondent à son besoin d'affirmer et de s'affirmer à lui-même les idées qu'il a longuement méditées pour son œuvre. Les autres donnent quelques détails sur la vie du petit groupe et apportent l'écho des conversations *inter pocula*.

Ce qui est toujours singulier, quoique fréquent à travers l'histoire de l'intelligence, c'est que l'énonciation des plus simples et des plus heureuses vérités passe, selon le moment et selon les milieux, pour déraison. L'on se serait certainement tordu de rire dans le clan de Pont-Aven séparé de Gauguin et de ses amis par une si épaisse muraille d'idées, si on l'eût entendu proférer ceci qu'il écrivait à Schuffe-

necker qui parfois l'agaçait par une certaine inquiétude raisonneuse :

« Vous n'avez pas besoin de vous casser la tête à la peinture. Toujours la recherche de l'absolu ! On rêve, puis on peint tranquillement. »

Ceci encore : « Un conseil : ne copiez pas trop d'après nature. L'art est une abstraction. Tirez-la de la nature en rêvant devant [elle] et pensez plus à la création qu'au résultat. C'est le seul moyen de monter vers Dieu en faisant comme notre divin maître, créer... L'estime qu'on acquiert de soi-même et le sentiment mérité de sa force sont en ce monde la seule consolation. »

Et il ajoute immédiatement cette autre consolation amère, très relative, mais non sans fierté : « *Les rentes ! après tout la majorité des brutes en possède.* »

Autre écho des discussions d'après-séances et tableau, en passant, du petit cénacle, en septembre 1888 :

« La société ici est assez complète. Laval et Bernard travaillent l'impressionnisme à outrance. Bien curieux ce petit Bernard. Nous parlons de vous quelquefois. Vous manquez ici pour faire enrager cette bande de tailleurs en peinture. Quel artiste, ce Jésus qui a taillé en pleine humanité et quel em... ce Salomon ! A défaut de peinture religieuse, quelles belles pensées on peut évoquer avec la forme et la couleur ! Comme ils sont bien sur la terre, ces pompiers avec leur trompe-l'œil de la matière ! Comme l'infini nous paraît plus tangible devant une chose non définie ! Les musiciens jouissent de l'oreille, mais nous avec notre œil insatiable goûtons des plaisirs sans fin. Tout à l'heure quand je vais dîner la bête sera repue mais ma soif d'art jamais rassasiée. »

Entre cette lettre et la suivante, qui date d'octobre, il avait été rudement secoué. Les privations, il faut bien le dire aussi quelque usage de l'alcool, et surtout l'épuisante tension de la pensée avaient amené des accès de dysenterie,

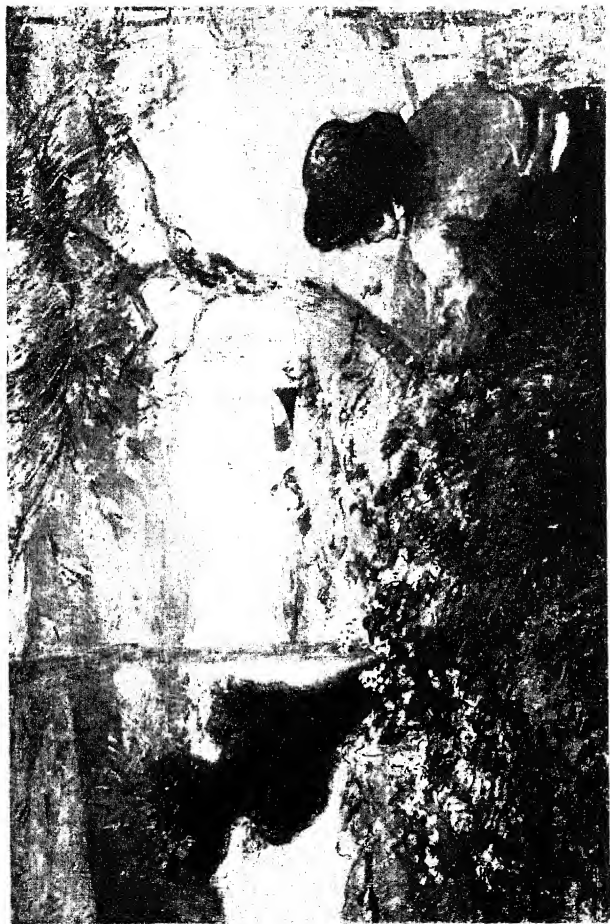
de violents mouvements de bile. Ce corps athlétique était ainsi déjà miné peu à peu par les assauts qu'il subit constamment et pour les réserves de vie qu'il dépensa, l'on peut dire que Gauguin, à cinquante-cinq ans devait mourir très âgé.

Le stoïque, nous penserons bien souvent à l'appeler ainsi, n'en était pas moins opiniâtre et passionné au travail.

Dans cette très belle lettre où il donne de ses dures nouvelles, il annonce deux œuvres capitales qu'il a terminées malgré ses épreuves.

L'une est sans aucun doute la *Lutle de Jacob contre l'ange*, qu'il destinait à une église. Avec une naïveté grandiose il fait part, à mots couverts, de sa déception. L'autre est un portrait de lui qui est d'importance et dont le commentaire est doublement intéressant pour l'étude de son état d'esprit et l'analyse de sa technique.

« J'ai fait pour une église un tableau. Naturellement il a été refusé, aussi je le renvoie à Van Gogh... J'ai cette année tout sacrifié à l'exécution, la couleur, pour le style, voulant m'imposer autre chose que ce que je sais faire. C'est je crois une transformation qui n'a pas porté ses fruits mais qui les portera. J'ai fait un portrait de moi pour Vincent qui me l'avait demandé. C'est je crois une de mes meilleures choses : absolument incompréhensible par exemple, tellement il est abstrait. Tête de bandit au premier abord, un Jean Valjean personnifiant ainsi un peintre impressionniste déconsidéré et portant toujours une chaîne pour le monde. Le dessin est tout à fait spécial (abstraction complète). Les yeux, la bouche, le nez sont comme des fleurs de tapis persan personnifiant ainsi le côté symbolique. La couleur est une couleur assez loin de la nature. Figurez-vous un vague souvenir de ma poterie tordue par le grand feu. Tous les rouges, les violets rayés par des éclats de feu comme une fournaise rayonnant aux yeux, siège des luttes de la pensée du peintre. Le tout sur



SCÈNE BRETONNE A PONT-AVEN.

fond chrome pur parsemé de bouquets enfantins, chambre de jeune fille pure.

« L'impressionniste est un pur non souillé par le baiser putride des Beaux-Arts (école). »

Dans ce très curieux mélange d'humour et de conviction, expressif des conceptions, intentions et buts de l'artiste, il y a lieu de remarquer l'emploi du terme : impressionniste. Gauguin sans le vouloir peut-être, mais en profitant toutefois de l'équivoque, le revendiquait ici pour lui-même.

Mais l'équivoque n'existait-elle pas dès le principe, puisque l'*impression* peut être le plus profond effet des objets sur notre esprit, alors que l'école prenait le mot dans le sens contraire d'un effet rapide et en superficielles apparences ?

Ces détails donnés sur le portrait sont d'ailleurs des plus intéressants. Nous avons anticipé plus haut sur la comparaison entre deux autres portraits exécutés ultérieurement. Il est non moins intéressant de rapprocher celui qu'il vient de décrire avec ses recherches d'harmonies symboliques, de celui, sensiblement antérieur, que possède M. Daniel de Monfreid, où le naturalisme au contraire est des plus accentués (*frontispice*). Là rien que la volonté de rendre une ambiance pauvre, un caractère inquiet, attentif et chagrin. La couleur en est maigre, froide, et cette fois pour justifier le terme qui déplaisait si fort à Gauguin, « grièche » ; le dessin est comme rétréci ; les reflets bleuâtres accentuent l'impression chétive et cependant, ou d'autant plus, émouvante. Quel chemin, en peu de temps, entre cet état d'esprit et d'art et celui, presque aussi soudain qu'intense, où le douloureux mais décisif voyage aux Antilles, lui avait fait concevoir et se dicter un art nouveau, tout en somptueuses transpositions et en formes puissamment simplifiées !

Cette évolution était trop importante pour n'avoir pas déjà, à peine commencée, frappé les esprits avisés. Il en avait conscience lui-même, mais il se trouvait dans l'étrange

situation, entre toutes déprimante, de chef d'école sans disciples convaincus, et de peintre sur qui les marchands avaient des vues sans lui rien acheter. Mais il faisait front, comme on le voit, avec une rare vaillance :

« Que me parlez-vous de mon mysticisme terrible ? Soyez impressionniste jusqu'au bout, et ne vous effrayez de rien. Evidemment cette vie symbolique est pleine d'écueils et je n'y ai mis encore que le bout du pied, mais elle est au fond de ma nature et il faut toujours choisir son tempérament. Je sais bien que l'on me comprendra de moins en moins. Qu'importe si je m'éloigne des autres ? Pour la masse je serai un rébus ; pour quelques-uns je serai un poète et tôt ou tard le bon prend sa place. N'importe quoi qu'il en soit, je vous dis que j'arriverai à faire des choses de premier ordre, je le sens, et nous verrons. Vous savez bien qu'en art j'ai toujours raison dans le fond. Faites-y bien attention, il circule en ce moment parmi les *artistes* un vent favorable très prononcé pour moi. Tout amoureux de moi que soit Van Gogh il ne se lancerait pas à me nourrir dans le Midi pour mes beaux yeux. Il a étudié le terrain en froid Hollandais. Je lui ai demandé de baisser les prix pour tenter l'acheteur ; il m'a répondu que son intention était au contraire de les hausser. »

Seulement, en écrivant cette lettre pleine d'une confiance si fière, il demandait instamment qu'on lui trouvât cinquante francs qui lui seraient nécessaires « ayant payé le médecin et un peu Marie-Jeanne (l'aubergiste) sans calculer. »

Ainsi allait cette vie usante et pourtant féconde, entre les magnifiques aperçus de la pensée et les despotismes du pain dur.

Toutefois un réconfort allait lui venir bien opportunément. Depuis quelque temps déjà les deux Van Gogh se concertaient pour l'attirer en Arles où séjournait Vincent, lui-même en état de recherches et de tourments. L'envoi du

portrait symbolique dont il vient d'être question déterminait l'exécution de ce fraternel projet. Le bon Vincent adressait à Gauguin cette curieuse missive où, prenant pour point de départ ce portrait et l'évolution dont il était le gage, il se répandait ensuite en maintes effusions sur bien des sujets, et sur lui-même. On lira ces lignes, dans leur forme curieuse et candide, avec d'autant plus d'intérêt qu'elles sont publiées ici pour la première fois.

« Votre conception de l'impressionnisme en général dont votre portrait est le symbole est saisissante. Je suis on ne peut plus intrigué de voir cela, mais il me semblera, j'en suis sûr d'avance, que cette œuvre soit trop importante pour que j'en veuille en échange. Mais si vous voulez la garder pour nous, mon frère vous la prendra. »

Il passait ensuite à un grand projet d'association entre peintres dont nous reparlerons plus loin.

« Je ne cesse de songer à cette entreprise, ayant vous-même et moi pour habitants, mais nous désirons tous les deux faire un abri pour les copains aux moments où ils se trouveront acculés dans leur lutte... Ce qui tient si fort à cœur à mon frère comme à moi des mesures pour sauvegarder l'existence matérielle des peintres et de sauvegarder les moyens de production (couleurs, toiles) et de sauvegarder à eux directement leur part dans les prix que ne prennent leurs tableaux que longtemps après avoir cessé d'être la propriété des artistes... Vous admettez [quand ils en causeront] que nous sommes allés bien au-delà de ce plan que nous vous avons déjà communiqué. Que nous avons été au-delà ce n'est que notre devoir de marchands de tableaux, car vous savez peut-être que moi aussi j'ai passé des années dans le commerce et que je ne dédaigne pas un métier où j'ai mangé mon pain. »

(Il a déjà décoré la chambre où Gauguin doit venir) : « Ce jardin d'un poète... j'eusse voulu peindre ce jardin de telle

façon que l'on penserait à la fois au vieux poète d'ici (ou plutôt d'Avignon) Pétrarque, et au nouveau poète d'ici Paul Gauguin. Quelque maladroit que soit cet essai vous y verrez tout de même peut-être que j'ai pensé à vous en préparant votre atelier avec une grosse émotion.



NATURE MORTE (ÉPOQUE DE PONT-AVEN).

« ...Je ne crois pas que tout en vous isolant en apparence de Paris vous cesserez de vous sentir en rapport direct avec Paris. J'ai une fièvre de travail extraordinaire ces jours-ci. Actuellement je suis aux prises avec un paysage à ciel bleu au-dessus d'une immense vigne verte, pourpre, jaune à sarmements noirs et oranges. Des figurines de dames à ombrelles

rouges, des figurines de vendangeurs avec leur charrette l'égaient encore, avant-plan de sable gris...

« J'ai un portrait de moi tout cendré, la couleur cendrée qui résulte du mélange de véronèse avec la mine rouge, sur fond véronèse pâle tout uni à vêtement brun-rouge, mais exagérant moi aussi ma personnalité j'avais cherché plutôt le caractère d'un bonze simple adorateur du Boudah éternel... Je trouve excessivement communes mes conceptions artistiques en comparaison des vôtres.

« J'ai toujours des appétits grossiers de bête. J'oublie tout pour la beauté extérieure des choses *que je ne sais pas rendre*, car je la rends laide dans mon tableau et grossière alors que la nature me semble parfaite.

« Maintenant pourtant l'élan de ma carcasse osseuse est tel qu'il va droit au but, de là il résulte une sincérité quelquefois originale peut-être dans ce que je fais, si toutefois le motif puisse se prêter à mon exécution brutale et inhabile. »

Peu de temps avant de partir pour ce voyage dont les deux artistes espéraient les miracles qui leur étaient bien dûs, Gauguin jetait encore ce beau cri de défi :

« J'ai reçu une lettre très flatteuse pour m'inviter cette année et je vais organiser à Bruxelles une exposition sérieuse en opposition avec le petit-point...

« Je viens d'envoyer à Van Gogh deux toiles... C'est encore autre chose peint seulement sur une grosse toile avec des divisions de couleur imperceptibles cherchant un grand aperçu des choses... En ce moment je vois tout cela lancé à fond de train comme une locomotive, et comme le mécanicien je vois le but, mais dame aussi avec des chances de dérailler. Oui, je suis optimiste mais vous vous trompez si cet optimisme est d'argent. Je ne me fais pas illusion, mais enfin j'ai tant souffert de ce côté qu'un *peu* c'est beaucoup pour moi et je ne m'en servirai pas pour jouir et me reposer,



CALVAIRE.

mais au contraire pour préparer la grande lutte, car maintenant c'est pour moi la grande lutte artistique. Je ne veux attaquer que lorsque j'aurai en mains tous les matériaux nécessaires. Je me sens d'autres forces que cela et je dis orgueilleusement : nous verrons ! Vous pouvez demander à Pissarro si je suis doué ! »

VIII

LA MÉSAVENTURE D'ARLES.

En même temps que son évolution artistique, qui faisait la plus grande part de sa vie, des projets d'associations, de combinaisons commerciales, assez chimériques, puisqu'elles reposaient sur une rapide plus-value d'œuvres complètement ignorées ou dédaignées, avaient assez fréquemment hanté l'esprit de Gauguin avant le voyage d'Arles.

Un de ces châteaux en Espagne était d'une construction remarquable. Il consistait à grouper un certain nombre de peintres unis par leurs tendances et comme Gauguin lui-même, âme de l'entreprise, sûrs d'un grand avenir. Chacun d'eux donnerait dix tableaux comme fonds de garantie. Les artistes ainsi associés auraient un marchand à eux, et liés à eux par des intérêts communs. Il y aurait à trouver aussi des commanditaires; mais pour commencer il *suffirait* d'un capital de 500.000 francs. Ces confiants personnages ne récolteraient pas moins d'avantages, puisqu'ils profiteraient de la hausse des tableaux donnés par les artistes en garantie, et par suite « ne leur coûtant rien » — affirmation assez contestable. En profond politique, Gauguin ajoutait que pour ne pas effrayer le public « le mot : impressionniste ne serait pas prononcé ». Avec un administrateur comme lui-même et un marchand comme Van Gogh (Théodore) l'affaire ne

pouvait que brillamment réussir. Il ne manquait, en somme, que l'adhésion des artistes, qui ne pouvaient pas vendre leurs œuvres, mais ne voudraient pas les donner; que la possibilité de réunir cinq cent mille francs de commandite; que la vraisemblance d'une hausse qui ne devait se produire que vingt ans plus tard; enfin que l'assentiment de Théodore lui-même, plus sûr de sa situation chez Goupil encore qu'elle fût paradoxale.

Et le jugement le plus sensé sur tout cela venait de Vincent le fou, ou le futur fou, qui en cette occasion montrait de la sagesse en écrivant à son frère le marchand (voué aussi à un avenir de folie) :

« Je ne serais pas étonné si cette espérance (de trouver le capital... et le reste) était un mirage de la dèche : plus on est dans la dèche, surtout lorsqu'on est malade, plus on pense à des possibilités pareilles.

« Je vois donc dans ce plan surtout une preuve de plus qu'il se morfond et que le mieux serait de le mettre à flot le plus vite possible. »

Curieuse clairvoyance de ce Hollandais à la fois caustique et plein de cœur, plein de bon sens et destiné à la folie par une tension excessive, aussi prompt à l'enthousiasme qu'au désespoir dans la recherche de son art et de lui-même. Tout en examinant déjà les possibilités de mettre Gauguin à même de venir le retrouver, non sans prévoir qu'ils pourraient ne pas toujours « vivre en bon accord et avec le parti-pris de ne pas se quereller », il dégageait de l'art de son ami ce trait d'analyse d'une rare finesse :

« Il a vécu [en Bretagne], à bon marché, oui, *mais il en est devenu malade à ne pas pouvoir distinguer un ton gai d'un ton triste.* »

D'ailleurs, comme nous l'avons vu par la grande lettre publiée tout à l'heure, Vincent avait aussi, de son côté, caressé des idées d'association, mais lui, en apôtre, Gauguin



LA TRICOTEUSE (BRETAGNE).

(Coll. Fayet.)

en novateur et en homme pratique..., aussi peu doués l'un que l'autre pour en remplir le rôle.

Enfin le voyage avait lieu et commençait bien. Gauguin en faisait part à Schuffenecker de façon pittoresque et riche d'espoirs. Une lettre, du 25 octobre 1888, timbrée de la gare d'Arles, le montrait plein de confiance, rasséréné malgré la fatigue d'un voyage en troisième classe, à nombreux changements de trains. « Oui, je suis désormais hors d'affaire et je crois en l'avenir. En outre de la vie matérielle assurée pour un an ici, plus si c'est besoin. Il est probable que plus tard les prix seront établis. » Il était, du moins, débarrassé déjà de la dette Cloanec grâce à la vente pour cinq cents francs, d'un tableau de Bretonnes.

Le soleil de Provence, les premières effusions, les travaux commencés côte à côte dans les plus fraternelles fumeries, et fumées, ne pouvaient cependant pas prévaloir contre le cours ordinaire des choses humaines.

Les relations avec Van Gogh si bon foncièrement, mais déjà promis aux affres d'une fin shakespearienne, devaient se terminer brusquement au bout de peu de mois après avoir effleuré le tragique.

Puis, les craintes d'avenir et les difficultés du présent, naturellement, devaient venir le retrouver avant que le séjour lui eût, pour son art, profité. Gauguin, lorsqu'il arrivait dans un pays nouveau, avait besoin de le méditer, de l'étudier, parfois jusque dans la physiologie de ses arbres ou dans la psychologie de ses indigènes. Alors seulement commençait l'assimilation, et nous verrons lorsque les exemples en viendront, combien c'est par là que ses œuvres prennent leur force et leur signification poétique. La présence d'un interlocuteur aussi captivant, d'une intelligence aussi critique, d'une inquiétude aussi contagieuse que celle de Vincent; enfin le voisinage constant dans un trantran de province, poussant aux théories et aux discussions plus qu'au travail effectif;

autant de raisons pour lesquelles ce voyage, loin de lui être bienfaisant, ne put guère avoir pour lui d'autre avantage, bien négatif, que celui d'un changement de soucis.

Nous trouvons témoignage de ces préoccupations dans une lettre datée du 23 novembre. Il songe à la lutte à Paris, à ceux qui y prennent part, et il refuse en même temps d'en être.

Certes, il ne pouvait s'inféoder à une de ces chapelles d'aide mutuelle entre médiocres, lorsqu'il se sentait incapable d'être autre chose qu'un chef. Aussi passera-t-il pour intraitable, et il ne se faisait pas d'illusions. Son mot bien connu eu parlant des bons apôtres de confrères : « Tous des anges ! » est d'une ironie un peu amère, mais justifiée, car s'il méritait d'être aimé, on ne l'aimait point.

Une exposition avait été organisée par la *Revue Indépendante* qui l'avait invité. Il annonce, dans cette lettre de novembre, qu'il a refusé. « Au moins, dit-il, reprenant le mot qu'il n'avait jamais digéré, je mériterai la dénomination de grièche. »

Ces tourments du combat pour s'imposer au public, de la création de l'œuvre d'art, enfin du gagne-pain, auraient suffi pour éprouver de plus rudes. Il en est pourtant un autre dont on disait alors qu'il faisait trop bon marché, et dont au contraire nous verrons encore le retour périodique, lancinant : celui de la famille. Il manifeste, toujours dans le même document, de l'inquiétude au sujet de sa femme dont il n'a pas de nouvelles.

« *Aussitôt que j'aurai un peu d'argent de Van Gogh (Théo, dépositaire de ses œuvres) j'en enverrai. Et si, comme je l'espère, j'arrive à nourrir ma famille, on trouvera peut-être que j'avais raison.* » Tel était le dilemme : produire dans la solitude et sans les mille menus tracasseries domestiques, pour pouvoir conquérir la pleine expression de son originalité, et alors seulement reprendre sa place en triomphe à la tête des

siens, — ou bien, la hausse des prix, condition de l'accomplissement de ces belles intentions, n'ayant pas lieu, écarter les préoccupations comme si la famille n'avait jamais existé, afin de n'être pas perdu aussi pour l'art.

Nous ne saurions être trop attentifs à l'étrangeté et à la cruauté de cette situation, une des plus dramatiques dans la vie du véritable artiste. Nous jugeons que les choses *devraient* être comme nous les arrangeons — pour autrui, et nous ne considérons pas assez qu'en cas de conflit entre les deux buts qui peuvent s'imposer despotiquement, l'un des deux doit annihiler l'autre. Lequel doit-on choisir ? Nous aurons une fois pour toutes posé la question, jugeant inutile de déterminer la mesure dans laquelle Gauguin peut être justifié ou blâmé, du moment qu'il est des esprits incapables de considérer l'artiste en lui-même et ce qui demeure de lui.

Mais qui pourrait douter que le choix ne fût fait par Gauguin ? Il écartait, en terminant, cette importune hantise, et il n'a jamais écrit de parole plus complète et résumant de façon à la fois plus claire et plus prophétique celle-ci, au bout de laquelle il jetait sa signature :

« En tous cas, qu'importe ! J'ai mis mes joies à bien d'autres choses, et c'est dans mon art que tout le calorique s'en ira. »

Une lettre à Emile Bernard, publiée par celui-ci, complète et fixe la moralité artistique de cette mésaventure arlésienne.

« Je suis à Arles tout dépaycé, tellement je trouve tout petit, mesquin, le paysage et les gens. Vincent et moi nous sommes bien peu d'accord en général, surtout en peinture. Il admire Daudet, Daubigny, Ziem et le grand Rousseau, tous gens que je ne peux pas sentir. Et par contre il déteste Ingres, Raphaël, Degas, tous gens que j'admire ; moi je réponds brigadier vous avez raison, pour avoir la tranquillité. Il aime beaucoup mes tableaux, mais quand je les fais il trouve



DRAME AU VILLAGE BRETON
(APRÈS LE RETOUR DE LA MARTINIQUE). (Coll. Fayet.)

toujours que j'ai tort de ceci, de cela. Il est romantique et moi je suis porté à un état primitif. Au point de vue de la couleur, il voit les hasards de la pâte, comme chez Monticelli, et moi je déteste le tripotage de la facture. »

Sans reprendre une question qui concerne plutôt Van Gogh, il semble acquis que Gauguin eut sur lui, malgré tout, de ce même point de vue de la couleur, une influence assez remarquable, en le forçant à classer ses idées un peu confuses sur l'emploi rationnel des complémentaires.

De même les crises de folie soudaines de Vincent, sa tentative de violences pour le camarade qu'il affectionnait, son singulier attentat sur lui-même n'ont plus guère que l'importance d'un fait divers, d'ailleurs en dehors de notre étude. Il n'en faut retenir que la tristesse qui suivit ces douloureuses fatalités et qui rapprocha désormais seulement en esprit, ces deux êtres, lorsque Gauguin parti, Van Gogh recouvra quelque temps la raison.

Tristesse émouvante entre toutes, celle qui tient en ces mots de la lettre à Gauguin : « Lorsque mon frère dit que vous êtes une espèce de malheureux comme moi, alors cela prouve bien qu'il nous comprend. »

Avant la séparation Gauguin s'était remis à entrevoir ce qu'on appellera, au choix, une expatriation ou un retour à ses patries de rêve. Il en méditait les préparatifs et en donnait les raisons, sans perdre l'occasion de donner un conseil à Emile Schuffenecker à qui il adressait d'Arles encore, cette belle lettre en Décembre 1888 :

« Ma situation est pénible. Je dois beaucoup à Van Gogh et Vincent, et malgré quelques désordres je ne puis en vouloir à un cœur excellent, qui est malade, qui souffre, et me demande... En tous cas je reste ici, mais mon départ sera toujours latent... En tout cas, *motus* pour tout le monde... Si je pouvais partir en mai avec la vie assurée pour dix-huit mois à la Martinique, je serais presque un heureux mortel...

« Il y a en ce moment à Paris quelques désastres qui n'arrangent pas les affaires. Bex, l'agent de change et Panama. Je pressens qu'à la Bourse, ce bon métier qu'on



UNE ÈVE BRETONNE.
(Coll. Fayet.)

nous a reproché d'avoir quitté est devenu bien difficile et rémunérateur, même pour les agents de change...

« Tout a son heure, et soyez tranquille; avec des ailes de cire on est mal à son aise à mesure qu'on se rapproche du

soleil. L'Inca est selon la légende venu tout droit du soleil et j'y retournerai. Mais tout le monde n'est pas venu du soleil. Pour en revenir à nos moutons, soyez *patient*, vous n'y perdrez pas à ne pas trop *vous presser*. Dans mes moments lucides j'y vois quelquefois clair en affaires. Suivez mon conseil. Laval doit aller à Paris, il vous dira qu'il se trouve bien de mes conseils. Vincent m'appelle quelquefois l'homme qui vient de loin et qui ira loin. J'espère bien m'y faire suivre par tous ces bons cœurs qui m'ont compris et aimé... Un monde meilleur se prépare où la nature suivra son cours, les hommes vivront au soleil sachant aimer.»

En attendant la réalisation d'un si beau rêve et l'aurore de ce monde meilleur, Gauguin allait traverser une nouvelle phase de recherches, de trouvailles, de prestige, et de déboires.

IX

LE MOMENT DU CHRIST JAUNE.

Il rentrait à Paris, en cette année 1889, dans un singulier moment de l'évolution artistique. Moment agissant et confus, plein de bouillonnements stériles et riche en œuvres décisives. Théories s'entrecroisant, rivalités entre puissances; proclamation comme maîtres, d'artistes qui étaient la risée de la veille, mais avènement qui rendait étonnés et furieux ceux qui jusqu'ici avaient pris la douce habitude de parler en maîtres; générations prochaines qui avaient déjà l'âge de la réflexion, mais pas encore le droit à la parole; derniers tressaillements du romantisme, satiété du naturalisme; isolement de quelques grands talents qu'on admirait justement, mais qui demeuraient sans influence dans cette mêlée, ou qui ne se souciaient pas d'en exercer une. Dans tout cela peu d'idées dominantes et indécision générale d'un combat non pas entre deux grands partis comme avaient été ceux des romantiques et des classiques, par exemple, mais entre quatre, six, dix partis différents, chacun pour sa cause, à feux croisés et sans alliances même momentanées, contre un commun adversaire.

Et malgré cette situation qui pouvait aboutir au néant, l'époque sera jugée caractérisée et s'est montrée productive.

L'impressionnisme était arrivé à son point le plus brillant, et ne devait pas monter plus haut, sauf naturellement quant à l'œuvre de Monet, et quant à l'évaluation marchande, dont personne n'aurait pu alors prédire le prodigieux accroissement. Il n'avait pas encore triomphé, mais il avait rallié déjà à la fois les convaincus et les habiles. Le néo-impressionnisme, avec Seurat et Signac, fondé sur la division du ton et le mélange optique, ne faisait guère figure que de curiosité. Le symbolisme était le grand sujet du jour. Beaucoup de jeunes artistes, et de mûrs aussi, s'affiliaient à la Rose-Croix, dont le Sar Josephin Peladan était le promoteur, généralement peu pris au sérieux.

Puvis de Chavannes d'une part, Degas de l'autre, représentaient le plus haut affranchissement de l'académisme, sans être pour cela des révolutionnaires personnellement. Dans les ateliers académiques eux-mêmes et dans l'unique Salon officiel, des rivalités acharnées au sujet des médailles, honneurs et influences, allaient amener, en 1890, une formidable scission et la fondation du « Champ de Mars » contre les « Champs-Élysées ». Ce Champ de Mars satisfaisait dans une large mesure, grâce à certains de ses fondateurs, tels que Puvis, Cazin, Carrière, Raffaëlli, Besnard, Dalou, Rodin, Bartholomé, et de ses invités, tels que Whistler, Sisley, Stevens, la partie du public et de la critique qui avait en aversion la dégénérescence académique et la tradition faussée, sans pour cela satisfaire les toutes jeunes générations qui n'avaient pas dit leur premier mot, d'autant plus qu'elles le cherchaient encore.

En dehors de tous les courants contraires et dans le remous qu'elles occasionnaient, se manifestaient sous la bannière sans couleurs et sous la vague étiquette des Indépendants, des artistes tous différents de nature, de tendances et de recherches : Van Gogh, Toulouse-Lautrec, Anquetin, Charles Maurin, plus ou moins récemment échappés des ateliers officiels, et des vétérans comme Odilon Redon, et



CALVAIRE, DIT LE « *Christ Jaune* ».

Cézanne alors totalement inconnu, sauf des grands impressionnistes qui lui accordaient une protection non dénuée d'ironie, et de quelques jeunes chercheurs de neuf.

Le vrai indépendant de ces Indépendants se trouva alors tout naturellement être Paul Gauguin, parce qu'il était maintenant dans la maturité de l'âge, et qu'il unissait le prestige d'un esprit vraiment libre à l'autorité d'une pensée profondément exercée. Non seulement par sa personne qui était dominatrice et étrange, mais par ses idées qui étaient d'autant plus écoutées qu'étant justes elles passaient pour paradoxales, enfin par certaines de ses œuvres qui ne pouvaient passer inaperçues, quoique simplement entrevues dans des ateliers obscurs ou dans des locaux de fortune, — ou d'infortune, il avait soudain pris cette grande place sans l'avoir cherchée, et pendant qu'il était aux prises avec la dure question de vivre.

Maurice Denis, qui devait être un des plus grands parmi les tout jeunes silencieux de ce moment, a analysé avec autant de justesse que de fin humour, tout en rendant à la grandeur de Gauguin l'hommage qui lui était dû, les raisons de cette haute situation morale et esthétique.

« Gauguin, écrit-il, était tout de même le Maître (il s'agit de certaines revendications quant à l'hégémonie du Symbolisme), le Maître incontesté, celui dont on recueillait, dont on colportait les paradoxes — voyez : le mot y est, même sous la plume d'un penseur comme Maurice Denis, — dont on admirait le talent, la faconde, le geste, la force physique, la roiserie, l'imagination inépuisable, la résistance à l'alcool, le romantisme des allures. Le mystère de son ascendant fut de nous fournir une ou deux idées, très simples (donc nul paradoxe), d'une vérité nécessaire, à l'heure où nous manquions totalement d'enseignement. Ainsi, sans avoir cherché la beauté au sens classique, il nous amena presque aussitôt à en être préoccupés. Il voulait avant tout rendre le caractère,

exprimer « la pensée intérieure », même dans la laideur... C'était pour notre temps corrompu, une sorte de Poussin sans culture classique, qui au lieu d'aller à Rome étudier avec sérénité les antiques, s'enflérait à découvrir une tradition sous l'archaïsme grossier des calvaires bretons... »

Ajoutez à tout cela ce qu'on ne saurait trop souvent faire respecter chez Gauguin, un *raffinement* exceptionnel dans ce déploiement d'énergie, et des dons de séduction quasi féminine dans les plus tranchées, et alors jugées les plus bizarres de ses œuvres, même les vigoureuses.

L'Exposition Universelle — et officielle — de 1889 était loin de refléter aussi nettement que nous venons d'essayer de le faire, les tendances et le rôle de toutes ces physionomies si diverses. Une seule grande exposition d'art constituée par les célébrités, les récompensés, les détenteurs de « situations acquises » et une large part de la curiosité allant également aux sections d'art étranger, composées elles-mêmes de notoriétés en faveur auprès des Cours; voilà le tableau qui éclipsait tout le reste.

Cependant par une sorte de malice et de fantaisie qui n'étaient cependant pas dépourvues d'un sérieux esprit combatif et de convictions qui eussent mérité l'examen le plus impartial, ce furent les représentants des idées et des tentatives les plus avancées qui purent se glisser dans le voisinage des grands comices de la peinture autorisée.

Un limonadier, Volpini, avait obtenu la concession d'un des cafés qui s'alignaient le long même des parois du Palais consacré aux « Beaux-Arts ». Il ouvrit dans ce lieu peu propre au recueillement l'« Exposition de Peintures du Groupe Impressionniste et Synthétiste » qui fit la joie d'une partie du public, l'ébahissement d'une autre, l'indignation du reste. Le Groupe Impressionniste et Synthétiste se composait de Gauguin, Schuffenecker, Emile Bernard, Anquetin, Laval, Roy, Faucher, Georges Daniel, et un certain Ludovic Nemo

qui n'était autre qu'Émile Bernard derechef. La contribution de Gauguin à cette exposition qui avait tout pour ne pas réussir était assez importante; elle comprenait des vues de Bretagne, d'Arles, une peinture martiniquaise, des dessins, un de ses tableaux importants, les *Jeunes lutteurs*, etc. En même temps était fait un appel aux souscripteurs pour un album de lithographies, principalement des scènes de la Martinique et de la Bretagne. Les souscripteurs ne se présentèrent pas, mais les exemplaires de l'album ne pourraient aujourd'hui être acquis qu'à prix d'or.

Nous n'avons rappelé que pour l'histoire cet épisode qui n'eut aucune importance pour Gauguin. C'est à peine s'il visita cette exhibition.

Aussitôt qu'il l'avait pu, il était reparti pour la Bretagne, où il pouvait mieux s'isoler, régner sur lui-même et un petit groupe de fidèles — et songer à de nouveaux projets de lointains voyages.

S'il entretenait quelques communications avec Paris, ce n'était guère qu'en vue de préparer cet exode, ou de se renseigner sur des possibilités de ventes pour les œuvres en dépôt, — et pour ne recueillir de ces deux côtés que des déceptions. Il espérait un appui de l'homme politique Rouvier, et d'une certaine comtesse de Mimal. Rouvier devait lui faciliter un emploi en résidence au Tonkin, pays sur lequel son imagination avait pris feu. Mais il commençait à croire que pétitions apostillées et promesses n'auraient pas de résultats, comme le montre cette lettre inédite, datée du 23 janvier 1890 où il examine la situation de la jeune école à Paris, et la sienne, qui est presque désespérée dans sa retraite bretonne.

« Je crois que cela sera difficile [le Tonkin], car ce sont des places que l'on n'accorde guère qu'à ceux qui ont fait des bêtises en France, voler une caisse ou se ruiner avec des filles. Un honnête homme, un artiste sera difficilement envoyé là-bas. Il y a des moments où je me demande si je ne ferais

pas mieux de me casser la tête... Je n'ai jamais été si découragé qu'en ce moment. Je me prive de fumer, ce qui est pour moi une souffrance. Je blanchis en cachette une partie de mon linge : enfin sauf le manger ordinaire je suis dénué de tout. Que faire à cela, sinon attendre comme le rat sur une barrique au milieu de l'eau ?



PORTRAITS D'ENFANTS.

« Les nouvelles de Claude Monet ne m'étonnent pas, connaissant à fond mon gaillard qui sait se remuer et doit vendre ailleurs. Quant à Seurat et Signac, ne croyez pas qu'ils fassent quelque chose attendu que Van Gogh ne les aime pas et ne va pas batailler avec ses patrons *pour eux*. Pissarro, c'est autre chose puisqu'il y était déjà, et il a lâché le petit point ainsi que son fils.

« Fénéon, l'homme de Signac, lui en faisait déjà le reproche dans un article que vous m'avez envoyé. Premier avertissement. Il n'est pas mauvais que Monet et Degas soient poussés par d'autres; ce sont des forces nouvelles pour nous. Il ne faut pas oublier que ce sont eux qui nous ont un peu ouvert la porte chez Goupil et dans un temps donné ils nous l'ouvriront ailleurs. Si j'avais quelques sous je recommencerais la lutte à Copenhague; on vient de faire là-bas une exposition des œuvres qu'on avait repoussées il y a cinq ans, et j'ai eu un grand succès de presse et près des peintres. C'est un revirement indicateur... Si je puis obtenir le Tonkin je serai dans deux ans calé un peu pour lutter à nouveau, sinon... je n'ose y penser. »

Si peu faite que fût cette situation pour l'entretenir dans des idées moins sombres, la vie en Bretagne n'était dépourvue ni d'ardeur, ni de belle passion d'art, ni même de cet entrain qu'entretient le travail en pleine et féconde liberté. Les discussions ne manquaient pas, et ces exilés volontaires savaient qu'à Paris même ils tenaient les esprits en éveil.

Gauguin avait quitté Pont-Aven, où la nature se faisait trop bien peignée, gracieuse mais coquette comme les jeunes filles de ce coin, qui commençaient à servir de modèles (paysages et filles) à un trop grand nombre de rapins originaires du quai Malaquais ou des rives de l'Hudson. Le Pouldu plus abrupt, à l'air plus vif, à la mer souvent véhémence, lui convenait le mieux, et cette « vie primitive » qui l'avait toujours attiré, dont il sentait pouvoir dégager et « synthétiser » (c'était bien le mot, si déprécié depuis, qui exprimait l'effort et l'effet) l'émouvant caractère.

L'auberge de M^{lle} Marie Henry était isolée, plus que modeste, et peu spacieuse, mais bien remplie. Gauguin y avait sa chambre sur la cour, Sérurier sur la rue, Filiger dans le grenier dénommé l'« atelier »; le peintre hollandais



PAYSAGE DE LA MARTINIQUE.
(Coll. Ambroise Vollard.)

de Haan, touchant infirme, enthousiaste, inséparable du petit groupe, avait la grande chambre; la propriétaire couchait dans le cabinet de toilette, et la servante où elle pouvait. Les heures de repas étaient celles des conversations et des polémiques. Quelquefois un moment de récréation faisait éclore sur les murs blanchis à la chaux de truculentes charges, des imaginations aussi qui auraient aujourd'hui une grande valeur, comme le fragment de fresque de Gauguin échappé par miracle, et qu'on n'a retrouvé, semble-t-il, que pour mieux faire regretter que la destinée ait refusé au peintre les murailles dignes de lui, et qu'il était de force à remplir.

Ainsi, avec l'appoint des visiteurs occasionnels, oiseux ou sympathiques, se cristallisait ce qu'on a appelé de façon assez ridicule l'Ecole de Pont-Aven, qui aurait pu s'appeler l'Ecole du Poulu, si quoi que ce fût en eût ressemblé à une école.

De même puisque nous avons fait allusion aux discussions d'art dont Gauguin était le protagoniste et le penseur le plus inspiré et le plus profond, comme Sérurier en fut le théoricien expert à formuler, nous aurons en quelques mots fait bon marché d'un différend qui entretint les jeunes revues pendant longtemps en grande effervescence. Il s'agissait alors de savoir qui, de Gauguin ou de son jeune confrère Emile Bernard, était l'annonciateur et le véritable créateur du *Symbolisme*. Aujourd'hui ce débat n'intéresse plus personne, d'autant plus que ni l'un ni l'autre, bien peu d'années après, n'eurent plus quoi que ce fût de commun quant à l'œuvre, et que l'œuvre seule importe en dehors des étiquettes démodées.

Ce fut Gauguin qui résuma avec le plus de justesse cette idée, et ses considérations suivantes demeureront profitables aux artistes comme au public toutes les fois que ces joutes puériles pourront se reproduire :

« Cette manie [de se chamailler entre gens de lettres pour les recherches de parenté, de paternité, d'idée première] se communique aux peintres qui soignent leur originalité comme les femmes leur beauté... Non ! mille fois non ! L'artiste ne naît pas tout d'une pièce. Qu'il apporte un



CRÉOLES (LA MARTINIQUE).
(Coll. Fayet.)

maillon à la chaîne commencée, c'est déjà beaucoup. Les idées sont comme les rêves, un assemblage plus ou moins formé de choses ou de pensées entrevues. Sait-on bien d'où elles viennent ?

« Et l'artiste se reconnaît à la qualité de la transposition. »

Du même coup on ne jugera pas plus nécessaire de

s'arrêter à la parole puérile de Cézanne, parole qui eut un prodigieux succès, malgré sa puérilité, ou à cause d'elle : « Gauguin m'a volé ma petite sensation ! »

Les épreuves de Gauguin, ses préoccupations et ses recherches sont d'un plus haut et plus dramatique intérêt : Un curieux incident est à noter en cette même année 1890, qui montre Gauguin se préoccupant à la fois des problèmes vitaux, des idées de voyage et de la stratégie à observer à l'égard du public.

Une lettre à Schuffenecker datée de janvier 1890 contient une autre lettre qu'il le prie de faire parvenir à Emile Bernard pour éviter une dépense, parce que « trois sous pour le timbre ne sont pas commodes à trouver. » A Schuffenecker d'abord :

« Le coup de folie de Van Gogh (le marchand) est un sale coup pour moi et si Charlopin ne me donne pas de quoi aller à Tahiti, je suis rousti. Quand est-ce serai-je dans les bois vivre enfin libre ? Dieu que c'est long à venir ! Et dire qu'on fait journellement des souscriptions pour des inondés, mais des peintres ! jamais rien en leur faveur. Crève si tu veux ! De Haan est à Paris en ce moment pour tâcher de se débrouiller vis-à-vis de sa famille qui lui coupe les vivres depuis quelque temps. Les gens de bonne volonté sont dans la mélasse. Mon Dieu c'est peut-être pour cela qu'ils ont de la bonne volonté... »

Quant à la lettre pour Emile Bernard elle avait trait à un projet de celui-ci pour une exposition Vincent Van Gogh, que Gauguin réprouvait formellement :

« Quelle maladresse !

« Vous savez si j'aime l'art de Vincent. Mais étant donnée la bêtise du public il est tout à fait hors de saison de rappeler Van Gogh et sa folie au moment où son frère est dans le même cas.

« Beaucoup de gens disent que notre peinture est folie. C'est nous faire du tort sans faire de bien à Vincent.

« Enfin, faites.

« Mais c'est *idiot*. »

Est-il bien sûr que ce soit pour épargner trois sous que notre homme ait pris Schuffenecker comme messenger ? Ou pour associer son honnête correspondant à sa résistance et vaincre ses hésitations ? Ce détour un peu astucieux n'est pas sans vraisemblance.

Divers extraits de cette correspondance peuvent ajouter quelques traits inédits sur cette période de la Bretagne, et refléter son état d'esprit, partagé entre les sujets qu'il avait encore à tirer de cette contrée qui l'avait tant inspiré, et les terres ensoleillées où il se sentait sûr de trouver des inspirations nouvelles. A ces élans d'enthousiasme se mêlaient des tristesses, dont les causes n'étaient que trop réelles :

« Vous allez me dire que je suis encore fou et optimiste, mais j'ai le projet si je réussis à vendre un peu, d'économiser pour retourner à la Martinique, mais cette fois avec de l'argent. Je suis convaincu que c'est pour moi un très bon moyen d'avenir. Le marché a besoin d'artistes nouveaux... »

« En ce moment je travaille comme un dératé. Je crois que je viens de faire ma meilleure chose : un *Christ dans le jardin des oliviers* qui sera bien je crois : Laval et le Hollandais en sont tout à fait enthousiasmés. C'est d'un triste abstrait, et le triste c'est ma corde, vous savez.

.....

« J'ai reçu une triste lettre de Copenhague, la première depuis huit mois. Bébé est à l'hôpital, il est tombé du troisième étage et on ne sait comment il a pu en réchapper... Si j'avais quelques sous j'enverrais un peu d'argent là-bas. Pour comble de malheur mes peintures, sculptures de cette année

terrifient tout le monde. J'ai fait demander une place pour moi au Tonkin... afin d'attendre un an ou deux que la situation financière soit meilleure pour l'impressionnisme. »

Pauvre Gauguin ! à ce moment il crut toucher la fortune au moment le moins prévu. Un télégramme lui était remis contenant ces mots : « Départ assuré pour les Tropiques ; argent suit ; Théo, Directeur. » Il se demanda un instant si Théo Van Gogh n'était pas encore plus fou, ou bien si ce n'était pas une mystification d'assez mauvais goût (ce qui était le plus vraisemblable). « Ce n'était sûrement pas de Pissarro, ni d'Emile Bernard. » En tout cas il recommande le silence... Et, qui sait ? la magie de l'improbable agissant sur ce grand enfant, ne se mettait-il pas à rêver là-dessus, quitte à payer son rêve de quelle déception !

« Si la chose va bien, écrivait-il, mon voyage à Taïti va devenir un rêve merveilleux que j'arrangerai encore plus beau que je ne le pensais. Enfin, ma dernière partie de l'existence sera heureuse, toute à l'art et au bonheur de vivre sans souci d'argent au milieu de la nature taïtienne !... Là-bas le repos éternel et la joie de vivre ! »

Il voudrait déjà que Schuffenecker caresse avec lui le beau projet, qu'il parte avec lui ; il se voit déjà en route... Celui qui jugea spirituel d'envoyer cette dépêche commit ce jour-là une mauvaise action.

Mais quelle objection, comme non plus quelle farce, aurait pu le détourner de son rêve ? Après l'*Atelier des Tropiques* qu'il voulait fonder avec Emile Bernard à Madagascar, après le Tonkin pour lequel son peu d'aptitudes pour la politique n'avait pu le désigner (il y avait pourtant alors des *peintres officiels des Colonies et de la Marine*, et quels peintres !) c'était décidément Taïti qui le requérait et cette fois son désir était assez fort pour se matérialiser un jour. Voici le tableau enchanteur qu'il s'en traçait et qu'on lira ici pour la première fois. Cette lettre est capitale en ce sens qu'elle



SOYEZ AMOUREUSES (*bas-relief, sculpture sur bois*).

prouve à quel point un peu de succès et de prospérité aurait pu faire de Gauguin un tout autre homme. Les grands renfermés comme lui sont parfois, comme lui, des expansifs que les déceptions, d'autant plus vives que les espoirs étaient plus beaux, forcent à se replier sur eux-mêmes. Enfin, on blâmera toujours Gauguin, ce qui équivaut à ne pas le comprendre, tant qu'on ne se rendra pas compte des opulentes fatalités de sa nature. Dons physiques (ou affections comme on voudra) poussés jusqu'à l'hypertrophie et qui n'auraient trouvé leur pleine satisfaction — et n'auraient apporté de la satisfaction autour de lui — que par la procréation de plusieurs familles simultanées. Il est évident qu'un homme ainsi jeté dans une société monogame, où soit la jalousie, soit l'hypocrisie, sont des garanties — ou des obstacles suivant les sujets, ne peut être considéré que comme un monstre, mais quel beau monstre !

Gauguin écrivit donc de Bretagne, au plus beau de l'été de 1890 :

« J'ai un livre du département des colonies donnant bien des renseignements sur l'existence de Taïti. Merveilleux pays dans lequel je voudrais y terminer mon existence *avec tous mes enfants*. Je verrais plus tard à les faire venir. Il y a à Paris une Société de colonisation qui obtient gratis le voyage... Je ne vis plus ici que dans cette espérance de la terre promise, de Haan, Bernard et moi et peut-être plus tard ma famille. Voilà de quoi former avec du travail et de la volonté un petit centre heureux et bien portant, car vous savez que Taïti est le pays le plus sain qui existe... L'avenir pour nos enfants est bien noir, même avec quelques sous, dans cette Europe pourrie et méchante... Pendant qu'à l'extrémité de la planète terrestre, hommes et femmes n'obtiennent qu'après un labeur sans répit la satisfaction de leurs besoins, pendant qu'ils se débattent dans les convulsions du froid et de la faim, en proie à la misère et à

toutes les privations, Tahitiens au contraire, heureux habitants des paradis ignorés de l'Océanie ne connaissent de la vie que les douceurs. Pour eux, vivre, c'est chanter et aimer. Voilà de quoi donner à réfléchir aux Européens qui se plaignent de leur existence.»

Nous verrons dans quelles conditions Gauguin put atteindre cette Terre Promise et dans quelle mesure il put en jouir. Mais il avait toujours pendant ces périodes bretonnes senti grandir sa renommée et imprimé à l'art moderne un élan nouveau dont le signal avait été donné, entre autres, par deux œuvres considérables : la *Lutte de Jacob et de l'Ange* et le fameux *Christ jaune*.

Considérables, elles l'étaient d'abord par leur propre beauté, par ce choc que produit en nous l'œuvre qui tient son originalité d'une nouveauté à la fois forte et durable ; il y a pour cela un avertissement soudain que les mots n'analysent point.

Elles l'étaient aussi parce qu'elles répondaient à un besoin de se délivrer à la fois d'un triple encombrement de l'art à ce moment. Les formules académiques proprement dites étaient descendues de Ingres à Bouguereau. Le naturalisme d'école, après le succès de Bastien-Lepage n'avait engendré que des faits divers oiseux et démesurés. Enfin l'impressionnisme pur, malgré ses irrésistibles séductions seulement émanées de la sensation colorée, ne satisfaisait pas suffisamment l'esprit. De ce point de vue, seul Renoir, totalement dédaigné et incompris (il ne devait être remis en juste lumière, par nos soins, qu'en 1892) allait par son charme indéfinissable, bien au-delà des meilleurs impressionnistes avec lesquels il demeurait fictivement confondu. Académisme, naturalisme, impressionnisme déjà virtuellement périmés au moment même où ils semblaient être dans toute leur plénitude, laissaient insatisfaits ou indifférents les jeunes esprits. Ce furent eux que Gauguin attira et conquit en faisant

entrevoir ce que Maurice Denis a si justement appelé *un nouvel ordre classique*.

Son esprit s'était élevé au-dessus de ces trois asservissements : aux maîtres anciens « copiés en les déshonorant » selon le mot encore et toujours de Degas ; au réel subi lourdement et sans choix ; enfin à la transcription joyeuse mais superficielle des apparences. Ainsi il montrait une largeur et une justesse de pensée dont le lecteur, rien qu'avec les



AUX ROCHES NOIRES.

(Coll. Francesco Durrio.)

aperçus et citations que nous avons donnés jusqu'ici, ne saurait plus douter. Cela ne pouvait manquer de déterminer tôt ou tard un mouvement d'importance. L'on dira sans doute que cela se passait obscurément, dans des auberges de Bretagne, des ateliers de Vaugirard, des cafés d'Exposition Universelle, entre des écoliers, des peintres de second ordre, et un chef passant pour un excentrique déséquilibré. On ajoutera que ce n'étaient pas deux tableaux de modestes dimensions, passant presque inaperçus de l'immense public, ou même des amateurs sincères, mais retardataires et hésitants, qui pouvaient contenir tant de destructions et de



UNE SOIRÉE A LA MARTINIQUE.

renouveaux ; mais une graine est longtemps cachée entre les ronces, qui se développe un jour, les domine, — et finit par les éliminer.

Gauguin s'en rendait parfaitement compte et il y trouvait à la fois son stimulant et ses tribulations. Il voyait avec clarté que, quelles que fussent les destinées de son œuvre, celle-ci profiterait à des milliers d'autres. Il n'en recueillait pas même de quoi vivre, et plus d'une fois, il exprima en termes amers, mais de noble résignation, le *sic vos non vobis*.

Encore une admirable lettre à Schuffenecker méritera désormais de prendre place dans ce bréviaire des artistes composé de tous les découragements et persévérances de ceux qui les ont précédés dans la vie ardue. On remarquera, à son mélancolique début, que des obscurs de réelle valeur n'hésitaient pas à le tenir pour vraiment génial.

« Merci de votre lettre et de vos bonnes intentions, écrivait-il en 1890. Mais votre épithète de « génie » que vous

m'attribuez n'est pas consolante ; c'est un fardeau bien lourd que je ne souhaite à personne. Contentez-vous d'avoir du talent, cela vaut mieux et est plus profitable. Le génie est une monstruosité relative qui vient naturellement et dont le mérite est à Dieu — tandis que le talent qui s'acquiert a son mérite propre qui revient à celui qui le gagne. Vous dites que ma réputation grandit beaucoup en ce moment : je le prévoyais à la suite de l'événement Van Gogh. Et c'est même pour cela que j'ai hâte d'aller à Paris remuer le mouvement soulevé avant qu'il ne s'éteigne et tâcher d'en bénéficier. J'ai la conviction que si j'arrivais un jour à une retraite et que j'aie fait un vide autour de mes tableaux en les casant de part et d'autre, mes tableaux prendront beaucoup de valeur... Et si j'acquiers ma liberté avec un sacrifice, je serai heureux que les autres en profitent à défaut de moi. »

Puis venaient des détails sur la maison Goupil où l'on semble s'intéresser à lui malgré le départ de Van Gogh (Théodore). « Peut-être est-ce dû, pense-t-il, à l'influence de Manzy (*sic*) ou de Degas. » Il oublie certainement, ou ne sait pas encore, que le successeur de Van Gogh était Maurice Joyant qui débutait comme très ardent et sagace défenseur des nouveaux peintres ; « car je sais, continue-t-il, que cette faveur ne vient pas de Pissarro... », enfin il est anxieux de savoir des détails sur la folie de Théo : crises ? ou folie irrémédiable ? Enfin il revient à la charge contre le projet d'Emile Bernard pour une exposition Van Gogh : « C'est bien faire tort à l'ami Vincent et c'est pour nous tous aussi funeste que possible. »

Ainsi se rend-il compte de ce qui se prépare, de la stratégie qu'il serait, en dehors de la plus haute question, légitime et utile d'opposer aux divers groupes et personnalités qui jouent âprement des coudes pour conquérir la place, et du coude à coude pour empêcher quiconque de s'y introduire.

Mais que peut faire un homme qui pourrait être un grand chef, sans armée? Son œuvre simplement, et prévoir que d'autres lui devront les fruits de son sacrifice. Revenons donc à cette œuvre.

Nous aurions pu prendre comme exemples des toiles moins célèbres, et cependant plus persuasives, on peut dire même plus parfaites, mais nous avons choisi ces deux-là justement à cause de leur côté excessif et parce qu'elles portent en elles la démonstration de ce que Gauguin avait ici voulu et voudra réaliser dans une autre contrée lorsque plus maître encore de sa poétique.

Deux pages de critiques sont demeurées attachées à la *Lutte de Jacob* et au *Christ jaune*. Elles étaient à vrai dire plus littéraires que positivement critiques, mais elles furent retentissantes et en ce sens elles donnèrent une certaine conscience de sa valeur, non à Gauguin lui-même, mais à une partie indécise, quoique non négligeable du public, et aussi du monde artistique.

Albert Aurier dans une Revue d'« avant-garde » calquait sa description du *Jacob* sur le tableau, pas à pas, sans que lui apparût l'essentiel, c'est-à-dire le pourquoi de cette force communicative dans la conception de l'œuvre comme dans le caractère du dessin. Du moins il avait remarquablement compris l'ingénieuse idée, un peu énigmatique; il avait clairement démêlé que ces paysannes en prière et contemplation *ne sont pas* dans la campagne où se déroule l'épreuve de l'Homme par l'Ange. Elles sont dans l'église où la légende leur est contée et tout, autour d'elles, a disparu pour faire place, dans leur imagination de croyantes et de simples, à la scène qu'elles ne peuvent se figurer que dans leur pré, avec leur arbre et leur bétail.

Si l'on admet cette interprétation sans laquelle Gauguin se montrerait ce qu'il ne fut jamais à aucun moment de son œuvre, c'est-à-dire singulier pour la singularité seule, on

remarquera que dans cet esprit si méditatif et si profondément explorateur, s'élaborait ainsi l'idée sur laquelle repose la Psychanalyse.

Quant au dessin, c'est-à-dire l'art de donner à des types choisis entre les plus significatifs, ou reforgés par la simplification, une portée générale, il n'appartint qu'aux vraiment grands artistes d'y atteindre de la sorte. Les trois principaux personnages, la candide intérieurement extasiée, la rusée qui tout en imaginant observe, et la résignée enfin de qui on n'entrevoit qu'une partie de l'inintelligent profil, disent toute une race et toute une foi. Mais ce qu'il importe de remarquer, c'est l'emploi, d'une part, de larges surfaces, à peine modelées, mais déterminant avec une étonnante justesse les attitudes et les corps même, et d'autre part, juste à l'endroit opportun, l'accentuation fine, tranchée, péremptoire jusqu'à l'hallucination, du détail physiologique, par exemple la ligne si purement découpée de la naïve, et ses yeux, et les phalanges de ses mains jointes, ou encore le sourcil relevé et la bouche sceptique de l'observatrice. Enfin l'ambiance déterminée non pas seulement par le paysage, en somme réduit à sa plus simple expression, mais aussi par les personnages qui s'y sont mûs de toute perpétuité.

Ces hautes qualités ne se retrouveraient, pour le temps où Gauguin les déployait désormais avec cette sûreté, que dans Puvis de Chavannes, et on comprend que celui-ci fût un des maîtres devant lesquels il s'inclinait. La réciproque eût été moins certaine.

Mais, en fin de compte, ces alternances et ces accords de simplifications ou d'acuités minutieuses, cette autorité dans les unes, cette finesse dans les autres, faut-il les considérer comme émanant simplement de dons spéciaux, chez un homme mieux pourvu de réceptivité que de consommé savoir ? En d'autres termes, faut-il dire avec Jean de Rotonchamp que « l'habileté... ne se fait sentir nulle part » et que



PAYSAGE DE LA MARTINIQUE.

c'est moins l'acquis que la conviction qui a conduit le pinceau? Nous ne croyons pas que ce soit aller jusqu'au fond des choses. Pour nous l'acquis est certain, et très riche même (il suffit de voir le moindre des dessins de Gauguin) et c'est grâce à lui que la conviction peut s'exprimer avec une pareille force. Il n'y a là nulle « gaucherie naïve et sincère » parce qu'il n'y a rien de « gauche » dans une telle volonté, qui n'exclut point la sincérité, bien au contraire. Mais comme il est sincère dans le vouloir, savant dans la conviction, on peut dire que Gauguin s'est refait une naïveté. C'était même ce qui déconcertait devant ces œuvres d'un homme que l'on savait rien moins que naïf.

Le Christ jaune fit sensation plus grande encore. On lui attribua tout de suite valeur de manifeste. Il joua un grand rôle dans le mouvement symboliste, ayant un caractère plus systématique, par suite plus démonstratif. Comme dans le *Jacob et l'Ange*, Gauguin avait généralisé avec un rare bonheur les types et les attitudes de la Bretonne en prières, telle qu'on la voit arrêtée au pied d'un calvaire, ou, en troupes, à l'extérieur de l'église pendant l'office. La synthèse de la terre était également très raisonnée et très juste. Enfin la naïveté cette fois un peu trop voulue de la rustique statue contribuait d'ailleurs à donner au tableau une coupe originale, et à faire de lui un événement plutôt encore qu'une vraiment belle œuvre. Mais cet événement venait à son heure. Octave Mirbeau s'emballa sur cette peinture avec sa fougue habituelle, et il refit le tableau à sa façon très vibrante, substituant ses idées à celles du peintre. C'était, à vrai dire de la littérature à propos d'un « assemblage de couleurs en un certain ordre » suivant la définition, qui devait avoir tant d'écho, de Maurice Denis; définition qui eût été plus parfaite si son auteur avait trouvé le mot à ajouter pour indiquer que cet assemblage devait avoir un but, Quoi qu'il en soit ce coup de gong de Mirbeau affirma l'importance de ce peintre qui, à quarante-deux ans,

après un long et intense acheminement, était pour la majorité du monde artistique, une sorte de débutant !

Non certes, ce n'était pas de la littérature que cette œuvre bretonne. C'était et parallèlement, comme nous l'avons dit, à Puvis de Chavannes mais en plus incisif, en moins éthéré, un véritable renouvellement des buts et des moyens de la



MARTINIQUEAISES.

peinture. Il aurait fallu remonter à certains quattrocentistes ou bien à nos peintres du moyen-âge pour retrouver une telle acceptation, stylisée par le tempérament seul, des êtres et de la nature qui les a façonnés. Gauguin débarrassait, ou montrait la façon dont il fallait débarrasser l'art, à la fois du factice et du terre à terre. Les *Pardons* qui valaient aux arrangeurs de fadeurs sentimentales des succès absurdes,

ainsi que les rustres truellés par les Zola de la peinture, étaient relégués au dernier plan. Ils auraient dû l'être, si à cette époque, même avec le mouvement d'indépendance — mais avec des éléments encore officiels — qui précédait la scission du Champ de Mars, de libres comparaisons, à armes égales, avaient été laissées à même de se produire.

Aussi Gauguin ne joua-t-il alors que le rôle d'un libérateur qui n'était pas suivi par ceux qu'il affranchissait. Plus tard, beaucoup plus tard, et après sa mort, ses conquêtes se trouveraient détournées et travesties.

Ces paysages de Bretagne, en même temps riches et rechignés, rendant si bien la pauvreté splendidement vêtue de ces chaumières, de ces haies, de ces douces et piétres collines, avec les êtres humains et les animaux qui s'y meuvent avec une dignité brute ; des tableaux tels que la *Baignade* ou que les *Gamins qui luttent*, exprimant, par le geste et le mouvement non point *surpris*, mais *vu* et choisi, la forte et humble logique de la vie en accord avec son ambiance ; — forment donc le premier panneau du puissant diptyque de l'œuvre de Gauguin. Nous verrons combien les instincts et les convictions qui l'animaient devaient ajouter de grandeur dans la seconde partie.

Toutefois, avant de terminer cet examen, il nous reste à chercher en peu de mots de quelle façon la couleur faisait l'ornement inhérent à cette peinture, et on pourrait presque dire son parfum. Là encore nous trouvons que Gauguin s'était préservé d'une double convention, celle de l'académique et celle de l'apparent.

La convention de l'académique, en couleur, Ingres l'avait résumée, en disant : « Les coloristes ! Beau mérite ! Je fais, moi aussi, quand je le veux, de beaux rouges, de beaux bleus !... » Ce qui prouve qu'il n'entendait point la question. Celle de l'apparent, les impressionnistes devaient finir par se l'imposer à eux-mêmes après avoir tout d'abord rejeté ce

qu'il y avait d'arbitraire dans le ton local. Ils avaient observé que lorsque la lumière est chaude, l'ombre est froide, et *vice versa* ; d'où les fameuses *ombres violettes* que les yeux des années de 187... eurent tant de peine à accepter. Mais alors tous les suiveurs de l'impressionnisme s'épargnaient bientôt la peine de discerner par eux-mêmes les différences, et ils admettaient qu'en principe toutes les ombres étaient violettes ; d'où une monotonie inévitable. D'autre part Claude Monet avait été conduit par un merveilleux instinct oculaire à analyser la lumière en ses plus subtils éléments, d'où le poudroïement coloré qui fit un si grand effet à partir de l'exposition des *Meules*. Du moins cette analyse avait les avantages de l'empirisme puisqu'elle s'effectuait en présence de la nature même et en laissant prévaloir les dominantes de l'harmonie grâce à la touche plus ou moins serrée. Le jour où cela devint une pratique courante, on a justement remarqué que le poudroïement de Monet devenait parfois un peu inconsistant. Quant au pointillisme qui partait d'un principe rigoureusement scientifique, il montrait combien la science appliquée avec trop de rigueur ôtait de souplesse à l'art.

Gauguin saisit fort bien, au contraire, que toute peinture peut reposer sur la théorie des équivalents. Un arbre sera bleu, une terre sera rouge, une végétation sera d'un certain vert, le peintre pourra avec tout avantage outrer chacun de ces tons, du moment qu'il jouera dans le ton que son jugement, ou plutôt sa conformation organique elle-même, lui aura fait choisir, et qu'il observera les rapports de ces tons entre eux. La peinture devient ainsi non point un bariolage arbitraire, comme chez les académistes, ni un trompe-l'œil comme chez les réalistes, ni, comme chez les impressionnistes purs un jeu prismatique, électrisant sous le pinceau d'un Monet, factice chez beaucoup d'autres.

Gauguin voulait demeurer maître de la tonalité dans laquelle il avait senti sa symphonie, pourvu que cette tonalité

fût suggérée par l'accord entre sa pensée et sa nature. Mais cela acquis il pouvait, grâce aux équivalents adoptés, faire de sa couleur la vie même de son dessin. De là sa parole si expressive : « La ligne c'est la couleur. » Et la peinture ainsi comprise devenait une *transposition* aussi légitime que féconde.



X

L'INVITATION AU VOYAGE.

Ce fut dans des conditions assez misérables qu'il fit à Paris une rentrée en l'hiver de 1890.

Après avoir profité pendant quelque temps de l'hospitalité de Schuffenecker chez qui il se considéra de nouveau comme en pays conquis, ses ressources ne lui permirent que de « percher » en « meublé » dans le quartier de Montparnasse. Pour travailler, l'amitié qu'il venait de lier avec le peintre Daniel de Monfreid et qui devait être son grand recours jusqu'à l'année de sa mort, lui assura l'usage du propre atelier de cet homme admirable de rectitude et de cet artiste exemplaire. Mais Gauguin, en fait, était venu à Paris moins pour s'y établir que pour rassembler les moyens d'en partir, de nouveau, vers les terres dont la saveur lui était demeurée comme celle d'un fruit.

Pendant cette période intermédiaire, il travaille peu, et de façon décousue. N'ayant guère de demeure pour compléter sa chambre garnie que les cafés, et pour atelier que ceux que pouvaient lui prêter momentanément un obligeant camarade, Daniel de Monfreid ou Léon Faucher, il est alors prisonnier de l'incertitude.

Il fréquente, aux cafés de la rue de la Gaîté et de la place de l'Odéon, ce monde d'écrivains et de théoriciens, monde bienveillant, indifférent et féroce, qui excelle à dérouter

l'artiste privé de la possibilité de se recueillir, et à prendre de sa vie, sans lui donner en échange que de l'amertume ou du découragement. Quelques grandes figures, comme Eugène Carrière et Rodin, paraissent à ces réunions; ils ont leur propre lutte à soutenir et à gagner les sympathies des petites revues en attendant les succès plus retentissants. Verlaine vient là aussi; il est dans la situation de Gauguin, pire encore. Les artistes intentionnistes, les poètes intermittents, font l'ordinaire et le remplissage.

Gauguin, dans ces milieux, est un réfugié et un dépaycé. Il est de ces hommes faits uniquement pour dominer. Malgré l'ascendant qu'il a justement exercé même à ce moment ingrat, sur quelques esprits plus avisés, il n'est qu'une unité plus originale, mais pas beaucoup plus écouté que les autres. Ils ne renonceraient certainement pas à leur tour de parole, impatientement attendu, pour le céder à un taciturne attristé, qui aurait à dire des choses plus profondes que tous les autres. On est alors en pleine effervescence de symbolisme. Chacun croit découvrir un monde en répétant après son voisin des vérités inutiles, mais remises au goût du jour.

D'ailleurs tout cela appartient plutôt à la petite histoire littéraire, et il est inutile ici d'y insister. L'œuvre seule importe et Gauguin se trouvait privé même des humbles facilités de méditation et de travail dont il avait tiré des œuvres si hautes en Bretagne. Il demeurerait même sans ce petit groupe de disciples fervents sur lequel il tranchait. Être seul ou être chef, tel était pour cette nature, le dilemme. La destinée décida pour le premier terme.

Dans ces conditions stérilisantes, comment n'aurait-il pas pu être attiré irrésistiblement vers des contrées de sauvagerie du moins parées des plus splendides couleurs, hantées d'êtres au développement libre et harmonieux ? Que de fois pendant ces jours infructueux à tous points de vue, n'a-t-il pas dû se redire à sa façon le sens des vers de Baudelaire sur l'invi-



TAÏTI : *Te Nave Nave Fenua* (TERRE DÉLICIEUSE).

tation au voyage ! Quelles appétences ne venaient pas le visiter, dans son misérable gîte, de ces pays où « tout est ordre, beauté, luxe, calme et volupté ! » Et la volupté n'était pas le moindre des mobiles pour ce tempérament qui ne pouvait trouver autour de lui qu'anémies, dégénérescences ou laideurs maquillées. Ce qui pouvait suffire à Verlaine ne pouvait satisfaire un tel peintre ; et dans les sujets où un Toulouse-Lautrec trouvait inépuisable matière à son observation aiguë, il n'y avait rien qui ne repoussât l'adorateur du soleil et des floraisons, formes et gestes qu'il fait éclore et cultive avec prodigalité.

Rien ne le retenait à Paris ; tout l'appelait vers les Iles. Abandonnant les parlottes vides, le public indifférent ou moqueur, les amis même qui auraient pu encore l'aider à soutenir la lutte, son parti était pris.

On ne manqua pas d'attribuer au désir de se singulariser et à l'affectation, une résolution qui ne comportait pas moins de risques que d'espérances. Si aventureux qu'il puisse être demeuré, si dure que puisse être la vie de privations et de labeur incompris qu'il abandonne, un homme de quarante-trois ans ne tente pas une pareille expérience à la légère. Il faut qu'il se sente capable de se renouveler et que pour cela il compte pouvoir vivre dans la joie nécessaire. Mais l'oubli, cette forme surnoise de la mort, est pour un artiste la conséquence d'un tel et probablement si long éloignement. Eh bien, non ! Gauguin avait vu à loisir les conséquences fatales comme les possibilités glorieuses, et c'est cela qui donna à son départ une solennité, une mélancolie, à l'émotion desquelles les plus malveillants aussi bien que les plus légers ne purent au moins un instant se dérober.

L'événement, du moins, lui montra plus nettement en ces quelques jours qu'en toutes les dernières années, la notoriété et les sympathies qu'il s'était acquises, et qui ne s'étaient cependant manifestées que de façon négative. Peut-

être, s'il avait su, Gauguin aurait eu plus de courage encore à poursuivre des chances qui se révélèrent si tardivement et qui pouvaient lui être sous peu favorables, grâce à la puissance, enfin appréciée, de son œuvre.

Mais arrivé à un certain point de détermination, l'on n'arrête plus la fatalité, et l'on ne se dédit pas sous le regard de ceux qui attendent votre départ.

La continuation de cette épreuve sur place aurait d'ailleurs été assez pénible encore, car si les sympathies n'étaient pas ménagées à Gauguin, les moyens de vivre ne semblaient pas devoir lui être beaucoup plus largement prodigués qu'auparavant, comme on va le voir, à un moment si grave de sa vie.

Alors il partit, sinon sans anxiété, du moins pour la première fois non sans publics honneurs. Un des plus beaux lui fut décerné par un écrivain passionné, aussi prompt à l'attaque que susceptible d'émotion. Octave Mirbeau, de qui nous avons mentionné la description un peu trop exclusivement littéraire du *Christ jaune*, apprenant le prochain départ de Gauguin pour Tahiti, écrivit dans l'*Echo de Paris* un de ses plus entraînants articles. Dans cette page, qui devait peu de temps après servir de préface au catalogue de la vente destinée à pourvoir au voyage, le commentaire du *Christ jaune* n'était plus qu'un épisode. Tout le reste était plein de traits humains, vrais, émouvants. Il montrait les débuts du personnage dans la vie et dans l'art; comment il n'avait pas tardé à être attiré par les « artistes métaphysiques, les grands dompteurs de la ligne », comment il s'affranchissait rapidement du naturalisme, « sentant vivement que le naturalisme est la suppression de l'art ». Il caractérisait à merveille ce talent « de peintre supérieur, talent vigoureux, volontaire, presque farouche, et charmant avec cela, et sensitif parce qu'il est très compréhensif de la lumière et de l'idéal qu'elle donne aux objets. » Très informé, cet écrit

ne manquait pas de mentionner de Gauguin « les poteries d'un style si étrange et ses bois sculptés d'un art si frissonnant ».

Il faut citer encore des phrases heureuses, justicières : « En dépit de son apparente robustesse morale, c'est une nature inquiète, tourmentée d'infini...; sa pensée se reporte aux pays de lumière et de mystère qu'il a jadis traversés. Il lui semble qu'il y a là, endormis, inviolés, des éléments d'art nouveaux et conformes à son rêve. Puis, c'est la solitude, dont il a tant besoin; c'est la paix, c'est le silence, où il s'écouterait mieux, où il se sentirait croire davantage... » Après avoir constaté les décisifs résultats de son premier voyage à la Martinique, il donnait le fameux Calvaire breton comme exemple de son œuvre « étrangement cérébrale, passionnante, et jusque dans ses inégalités poignante et superbe; œuvre douloureuse, car pour la comprendre, pour en ressentir le choc, il faut avoir soi-même connu la douleur, et l'ironie de la douleur. » Les vœux qui terminaient, le suivant jusqu'à Tahiti « où la nature s'adapte le mieux à son rêve, où il espère que l'Océan Pacifique aura pour lui des caresses plus tendres » qu'ici, « où peu de tortures lui furent épargnées », n'étaient pas moins émouvants, moins dignes de l'occasion.

La vente des tableaux sur laquelle comptait Gauguin ne correspondit pas comme succès d'argent au succès de littérature de son départ. Elle comportait trente œuvres qui aujourd'hui représenteraient une fortune, mais qui, même à ce moment auraient dû donner au moins le triple du prix qu'elles atteignirent non sans peine. Parmi les plus importantes se trouvaient le portrait de Bretonne, dit la *Belle Angèle*, la *Baignade*, *Jacob et l'Ange*, puis des scènes et paysages armoricains, arlésiens, martiniquais. Le plus haut prix fut de neuf cents francs pour le *Jacob* (intitulé *Vision après le sermon*). Le total ne se monta pas même à dix mille francs : neuf mille huit cent-soixante ! Lorsqu'on sait les

sommes considérables que se vendaient alors les fabrications des peintres achalandés, tableaux de genre d'une grande niaiserie, paysages « soignés », troupeaux menés paître par des sous-Troyon ou de véritables Rosa Bonheur, on ne peut s'empêcher de frémir. C'est là en vérité un drame plus humain, même, qu'artistique. Il s'est répété plus d'une fois.



ETUDE A LA MARTINIQUE.

Puissions-nous n'avoir pas à notre compte de pareilles erreurs, quoiqu'il semble maintenant que nos contemporains soient plus prodigues de leur argent et de leur enthousiasme, et éparpillent l'un et l'autre, de peur de ne plus se tromper !

Au dîner d'adieu qui lui fut offert et auquel participèrent comme artistes en vue Carrière et Odilon Redon, comme écrivains Moréas, Jean Dolent, et les directeurs et critiques

du *Mercur*e qui l'avaient le plus fidèlement soutenu, furent échangées les allocutions d'usage qui laissent au héros de ces sortes de fête une si pesante impression de solitude. (A la fin d'une glorification infiniment plus solennelle qui un soir réunit autour de Puvis de Chavannes plusieurs centaines d'empressés, au lieu de la trentaine pour Gauguin, personne n'avait pensé à l'accompagner, et ne s'était même aperçu de son départ...)

Une représentation au bénéfice du peintre et aussi de Verlaine, occasion pour les joutes de vanité littéraire, où déjà la pensée de Gauguin tenait bien peu de place, fut complètement ratée. Elle n'ajouta pas un sou à la dizaine de mille francs sans doute un peu écornée. Mallarmé, dans une lettre qui voulait être affectueuse mais involontairement éloignait encore davantage l'émigrant, l'avait félicité de « la sagacité de sa résolution. »

Que lui restait-il, sinon à partir, et si possible à ne pas mourir sous le Tropique ? (avril 1891).

Rarement ces mots, susceptibles de tant d'intonations diverses : « Bon voyage ! » auraient été plus ironiques, si Gauguin en entendant une pincée d'amis les proférer n'avait pas eu devant les yeux par un jour brumeux, à la gare de Lyon, la vision de la couleur, « du luxe, du calme, et de la volupté » — et peut-être... grâce à tout cela, d'un retour triomphal.

XI

” IA ORANA MARIA ” PORTIQUE DE L’ŒUVRE TAÏTIENNE.

Au portail des vieilles cathédrales — celle de Bâle entre autres — s’érige parfois une étrange figure.

C’est une femme belle, de qui l’attitude est engageante et le visage riant. Tout en elle a été calculé par le statuaire pour personnifier non point la mystique extase des saintes, mais la satisfaction des charnelles voluptés. L’on se demande quel singulier caprice a fait placer là cette image profane ; on tourne de façon à connaître le revers : les déchirures de sa robe de fête laissent entrevoir des scorpions et des serpents qui mordent, piquent, torturent la chair.

La biographie taïtienne de Gauguin serait comparable à cette statue, selon que l’on ne lirait, d’une part, que le poétique récit, les descriptions enchantées qu’il a composés sur son séjour, sous le titre embaumé de *Noa-Noa* (l’Odorante), ou d’autre part, le recueil des lettres à Daniel de Monfreid qui sont les éphémérides de ses épreuves sans cesse renouvelées. L’une de ces parties superposées ne dément pas l’autre. Les voluptés furent réelles, les morsures n’eurent guère de relâche. Mais la vie n’ayant point la rigidité, l’immobilité de la pierre, morsure et volupté furent étroitement mêlées.

Seulement, ce qui rend la figure aussi belle et grande qu'émouvante, c'est que le supplice et la joie concoururent à former l'œuvre d'art.

Noa-Noa, la face souriante du poème, ne saurait être lue sans réserves. C'est un livre séduisant, mais hybride. Il est l'expression sans doute, des aspirations de Gauguin et de l'idée qu'il aurait souhaité que l'on eût de lui. Expression retouchée, et ce qui est pis, retouchée par un écrivain qui, malgré sa souplesse (même à cause de sa souplesse) n'avait que peu de réellement profonds rapports avec lui.

Les lettres à « Daniel » au contraire sont le cri sincère, l'aveu pitoyable des incessantes déceptions, des humiliations, de la pénurie. Nous verrons cependant en étudiant la conception et la création de l'œuvre, dans quelle mesure, jusqu'au moment où la résistance devint impossible, la puissante ivresse de produire inhiba la fatalité.

Dès le début, la tragédie s'esquisse avec tous ses éléments. Pittoresque du débarquement ; splendeur du paysage ; désappointement de constater à Papaëte une trop grande proportion d'européanisme avec les ridicules officiels, mêlés pendant la célébration des obsèques du roi Pomaré, à ce qui reste « de réel et de beau sous le factice et désobligeant placage de nos importations » ; besoin impérieux de s'avancer beaucoup plus loin « dans la brousse » avec ceux qui peuvent encore être justement nommés les *naturels* ; idylle pimentée avec une princesse déchue, nièce du roi enterré de la veille ; enfin éloignement du centre civilisé.

Ici, sans tarder, les fêtes de couleur, les gestes simples et qui s'ignorent grandioses : sol pourpre, feuilles d'or le jonchant, mer intensément bleue, crête émeraude des lames retombant sur les bancs de corail ; homme nu abattant un arbre, femme étendant les filets ; le soir avec un ciel embrasé et des silhouettes noires ; nuit enfin, nuit musicale et lumineuse, qui invite à une sorte de sommeil inconnue.



IA ORANA MARIA

IA ORANA MARIA.

Mais, en même temps, cette solitude désirée sera au début, anxieuse. Huit mois sont à peine écoulés. Gauguin « commence à croire que tout le monde l'oublie à Paris, car il ne reçoit aucune nouvelle », sinon de celles qu'il ne tiendrait pas à recevoir, comme celle d'un des mioches qu'il a semés (en attendant les petits maories), un peu partout où cela se trouvait, et pour lequel il ne peut rien en ce moment.

Les débuts dans la vie primitive seront-ils commodes pour l'Européen qui n'était primitif que d'intentions ? Faudra-t-il arracher à la terre ou à la mer sa nourriture, à moins que les indigènes n'y mettent de la complaisance ? Ils en mirent. Mais les premiers essais dans l'art neuf, entrevu naguère de loin avec tant de relief, exigeront-ils une rééducation analogue à celle de la vie matérielle, si puissamment armé que soit l'artiste, et si vigoureusement adaptable que soit l'homme ?

« Quelquefois je trouve que c'est bien et en même temps j'en trouve l'aspect horrible. Jusqu'à présent je n'ai rien fait de saillant ; je me contente de fouiller mon moi-même et non la nature, d'apprendre un peu à dessiner, le dessin il n'y a que cela, et puis... »

Ah ! voilà un « et puis » qui sonne assez dramatique... « et puis je cumule des documents pour peindre à Paris. » Ce Paris qui l'a déjà oublié, qu'il faudra reconquérir, et d'où il faut, malgré tout, attendre de l'argent, et sans trop tarder.

Cependant, grâce à la force d'endurcissement qu'il a acquise au prix de tant de luttes, grâce aux habitudes de logique, de méthode, de travail ordonné qu'il n'a jamais perdues aux temps les plus ingrats, la victoire peut être au bout... à moins que ce ne soit « le grand remède ».

Enfin, le dernier trait à ce lever de rideau de la tragédie, ou, un regard sur les deux faces de la statue : la précréation d'un chef-d'œuvre malgré les doutes, et un passage de

maladie qui a pu faire croire que le « grand remède était près ; des crachements de sang, un quart de litre par jour » et le médecin de l'hôpital considérant le patient comme « foutu ». Pendant ce temps, tout ce qu'on disait de lui à Paris, nos souvenirs ne sont que trop fidèles, se résumait en ces jugements et propos : il mène là-bas une vie de roi nègre ; — il a voulu faire parler de lui ; — il est bien nécessaire d'aller si loin quand on a tout ce qu'il faut sous les yeux et sous la main ! — assez triste sire qui abandonne sa femme et ses enfants pour vivre avec des femmes sauvages, etc., etc.

(A ce propos et avec la résolution de nous ingérer le moins possible dans cette question délicate, il est juste de dire que la situation, au Danemark, de l'épouse de laquelle il s'était séparé sans avoir jamais perdu toute relation avec elle, ni, comme nous l'avons vu, renoncé à tout souci à son égard, était loin d'être aussi précaire que la sienne. Mais le vertueux Paris se montra particulièrement sévère sur ce point, qui lui valut presque autant de reproches que de critiques à son œuvre.)

Nous avons assez regardé, pour le moment, le côté tourmenté de la statue, et nous pouvons revenir à la face rayonnante.

Tout en accumulant les études qui, si elles ne lui servent pas « pourront plus tard servir aux autres » — nous avons déjà souligné cette noble abnégation, — Gauguin avait pu mener à bien un prélude d'importance à son monument exotique.

Ia orana Maria était une sorte de salutation angélique polynésienne d'une nature singulièrement attrayante et neuve. Il en communiquait cette description sommaire : « Un ange aux ailes jaunes indique à deux femmes tahitiennes Marie et Jésus, tahitiens aussi ; du nu vêtu du Paréo, espèce de cotonnade à fleurs qui s'attache comme on veut à la ceinture. Fond de montagne très sombre et arbres à fleurs.

Chemin violet foncé et premier plan vert émeraude ; à terre, des bananes. J'en suis assez content. »

Du moins les premières hésitations, méditations plutôt, du début, étaient franchies, et d'emblée en maître. Gauguin avait du premier coup agrandi et ennobli sa manière. Il avait, au bout de la période bretonne, montré comment interpréter la nature et l'être humain par l'accentuation forte, simplifiée, et généraliser les caractères. Mais ici, il ne s'agit plus d'une interprétation. C'était une re-crédation, ou une création à deux degrés, l'un réunissant et résumant les éléments de beauté épars ; l'autre en les recomposant pour en tirer une beauté véridique mais supérieure à la réalité.

La composition de *Ia orana Maria* est moins systématique que celle du *Christ jaune*, tout en étant pour Taïti ce que ce dernier était par rapport à l'œuvre bretonne. Bien que les gestes et attitudes des deux adorantes soient plus arrangés que vraiment naturels, l'accord entre les personnages et la nature est d'une invention rare, et le personnage principal donne à toute la construction autant de puissance que d'intérêt. Le peintre a trouvé, sans rien changer de la présentation d'une figure simplement posée telle qu'elle s'est offerte à son regard, le moyen de lui conférer un style aussi imposant que celui d'un Giotto ou d'un Piero della Francesca. C'est le même esprit, retrouvé par l'instinct, et la même force d'affirmation, obtenue par l'opiniâtreté. Ultérieurement Gauguin ne cherchera plus un tel arrangement qui, sans être en aucune façon un pastiche, mais une inspiration hautement intelligente, est celui des grands classiques. Sa joie sera moins contenue, sa sensualité moins surveillée, sa matière plus robuste que celle-ci qui est encore un peu mince ; sa couleur enfin offrira des sonorités plus tranchées et plus hardies. Mais on comprend ici ce qu'il voulait dire en célébrant le service que lui rendait le dessin, élément primordial du passage du réel au vrai, de l'individu à l'espèce,

de la constatation à la domination. Si les dessins de Gauguin n'étaient pas, après tant d'acharnement des circonstances, et tant de dédains de la plupart de ses contemporains (et de négligence de lui-même, il faut bien le dire) si dispersés et si rares, ce seraient des leçons de l'enseignement le plus profond.

Telle qu'est cette peinture, encore un peu contrainte dans l'expression de sa joie, elle était et doit rester un événement des plus importants dans l'art de Gauguin et dans l'art moderne à la fin du XIX^e siècle. Au reste, il se dégage de ces êtres graves sans contrainte, de ces fleurs, de ces fruits, un charme qui pourra devenir plus enivrant, mais auquel il est déjà impossible de se soustraire.

Gauguin, avec sa faculté d'analyse qui a donné tant de solidité à ses synthèses, s'est rendu compte de ce bond soudain dans son évolution. Ces lignes de *Noa-Noa* en sont un témoignage qu'il faut méditer.

« Je commençais à travailler : notes et croquis de toutes sortes. Mais le paysage, avec ses couleurs franches, ardentes, m'éblouissait, m'aveuglait... Cela était si simple pourtant de peindre comme je voyais, de mettre sur ma toile, sans tant de calculs, un rouge, un bleu ! Dans les ruisseaux, des formes dorées m'enchantaient ; pourquoi hésitais-je à faire couler sur ma toile tout cet or et toute cette joie du soleil ? Vieilles routines d'Europe, timidités d'expression de races dégénérées ! »

Cette réadaptation à la couleur était toutefois plus aisée que la pénétration du caractère des êtres, en vue d'en tirer une expression à la fois typique, mais d'une portée qui dépassât un simple compte-rendu ethnographique, un reportage pictural comme en font tant d'artistes voyageurs.

Quelques phrases encore de *Noa-Noa*, qui ont un accent de sincérité parmi les effets littéraires, peuvent nous faire comprendre comment s'accomplit le travail. Nous y voyons

qu'une Maorie avait consenti à poser pour Gauguin, ce qui répondait à son vif désir de « s'initier au caractère si particulier du visage taïtien. »



QUE SOMMES-NOUS ? OU ALLONS-NOUS ? (*fragment*).

« J'eus conscience que mon examen de peintre comportait, avec une profonde étude de la vie intérieure du modèle, comme une prise de possession physique... Je lisais en elle la peur de l'inconnu, la mélancolie de l'amertume mêlée au plaisir, et ce don de la passivité qui cède appa-

remment, et, en somme, reste dominatrice... Maintenant je travaillais plus librement mieux.»

Rapprochez de ce travail scrutateur ce fait significatif



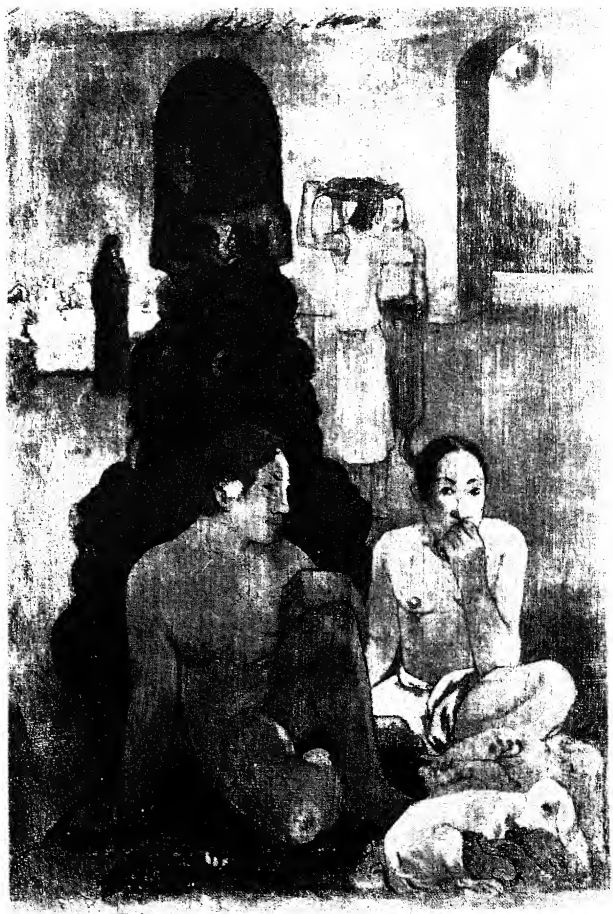
QUE SOMMES-NOUS ? OU ALLONS-NOUS ? (fragment).

que Gauguin avait emporté avec lui des reproductions de Primitifs italiens et une de l'*Olympia*, ajoutez les nombreux dessins et les contemplations qui succèdent aux premiers chocs de surprise, d'« éblouissement » et qui les classent ; — vous avez la clef à la fois de la nouveauté, du charme, de la

vie et du style de *Ia orana Maria*, ainsi que toutes les œuvres qui vont suivre. Une véritable prise de possession physique et morale.

Les récits de mœurs de *Noa-Noa* et les paysages, en dehors de certaines indications de ce genre, ne nous arrêteront pas dans le détail. La collaboration de l'écrivain actif et avisé Charles Morice avec le peintre rend le livre assez suspect. Gauguin était parfaitement capable de l'écrire seul, et plus franchement. Le mélange de poèmes maoris transcrits ou arrangés par Charles Morice entrecoupe de littérature et supprime l'intérêt qui pouvait donner un grand prix à des impressions simples et directes. Gauguin devait plus tard montrer à bon droit du mécontentement en apprenant que ces écrits avaient été publiés sans qu'on prît la peine de l'avertir.

En revanche, le manuscrit, entièrement écrit de sa main, de sa propre prose et de celle du promoteur de l'édition, est un des objets les plus originaux et des plus précieux qui se puissent voir. Le graphisme en est clair, posé, d'une simplicité harmonieuse, et l'artiste l'a orné de la façon la plus savoureuse, en collant sur nombre de pages des dessins et des documents très divers. C'est ainsi que la photographie du roi Pomaré, dont on célébrait les obsèques à son arrivée à Papaëte, ouvre la marche, mais bientôt suivie d'aquarelles aux tons vifs, d'essais de gravures sur bois, puis de photographies encore de Taïtiennes parées de fleurs, de notations d'ornements indigènes. Une reproduction de *Ia orana Maria* coupée dans un journal illustré a été légèrement aquarellée. Mais peu à peu cette galerie s'enrichit et s'amplifie; des épreuves uniques d'essais de gravure sur bois alternent avec des paysages d'une indicible richesse de coloris. Enfin, comme ce manuscrit avait été exécuté à longues échéances, il déborde, comme époque, sur le moment que nous étudions, au point d'être illustré, sans relation avec le texte, par des en-têtes,



L'IDOLE ET LA CÈNE.

gravés en façon des vieilles xylographies, de ce petit journal satirique, le *Sourire*, qui devait être pour Gauguin la cause, le mot n'est pas exagéré, de *mortels* ennuis. Comme les résumés des cosmogonies maories, amplifiées par Morice sur quelques notes tirées elles-mêmes par Gauguin d'ouvrages classiques, n'ont pour nous d'autre intérêt que celui d'avoir entretenu l'artiste dans un état d'esprit utile à la conception, non à l'exécution de son œuvre, nous ne voyons pas autre chose à extraire de *Noa-Noa* que les passages cités à l'instant.

Cela n'empêche pas que le manuscrit, intrinsèquement, est un objet des plus précieux et un très évocateur document. On ne saurait trop être reconnaissant à Daniel de Monfreid entre les mains de qui il était parvenu, d'en avoir, à force de ténacité, de désintéressement, et aussi de diplomatie, assuré la possession au Louvre.

En même temps que Gauguin s'acclimatait à la vie maorie, il y trouvait à la fois des délices d'ailleurs assez chèrement payés, comme on le verra, des sujets d'inspiration et des thèmes à remplir toute une longue suite d'années. Il n'en demeurait pas moins aux prises avec « la lutte pour la vie, sans jamais une chance pour ! » Déceptions de paiements ; pas de nouvelles de vente des œuvres laissées en dépôt, impossibilité même de revenir en Europe faute d'argent, et pour la même cause impossibilité de rester à Taïti pour accomplir tous les beaux projets rêvés ou commencés. Rien ne manque, comme on voit à ce côté de la statue, cependant que les idylles sensuelles avec la *vahiné*, l'épouse maorie plus ou moins temporaire, suivent leur cours.

A un moment particulièrement critique, où il est décidé à demander au Gouverneur son rapatriement gratuit, un capitaine de bateau marchand rencontré quelque temps auparavant lui vient providentiellement en aide. Le « bougre » lui glisse dans la main quatre cents francs pour une peinture à son choix.

La mauvaise série est momentanément interrompue ; quelques autres légères sommes lui parviennent. Il pourra travailler encore. Il croit qu'il « tient le filon et cela aurait été vraiment dommage de partir » car à l'heure présente, juin 1892, quinze mois après son départ de Paris, il a « couvert quarante mètres de toile. » Au moment où il donne ces nouvelles, il a peint « une tête de canaque coupée, bien arrangée sur un coussin blanc dans un palais de son invention et gardée par des femmes de son invention aussi. » La curiosité de ce morceau, dont il est satisfait, est qu'il l'a « volé dans une planche de sapin ». Ce n'est qu'une curiosité d'ailleurs, et la fortuité de la suggestion, acceptée comme le préconisait Léonard de Vinci, recommandant de trouver des sujets dans les rugosités des vieux murs, est une exception dans l'œuvre toute de volonté, et de sensibilité raisonnée que Gauguin tirera toujours suffisamment de lui-même.

L'année 1892 s'achèvera dans ces alternances d'inquiétudes, de désirs de départ retardés faute d'argent, d'envois de maigres sommes qui le tirent d'affaire un moment : un jour trois cents francs, trois mois après sept cents sur un compte dont une partie semble être restée aux doigts d'un intermédiaire. Et sur le tout, heureusement, s'étend un travail continu, dont il parle rarement, quoiqu'il ait un fort lot de toiles à envoyer.

Une partie de ce lot est destinée à être expédiée à Madame Gauguin pour une exposition danoise. Pendant que Gauguin se morfondait, nous apprenons par la correspondance qu'elle a pu vendre une fois une peinture pour huit cent-cinquante francs ; une autre fois pour quinze cents quatre toiles « dont une insignifiante « petite tête bretonne » ; enfin une étude de femme nue, pour neuf cents, faite en 1876, celle dont parle Huysmans. « Elle en avait besoin la pauvre femme », dit philosophiquement Gauguin ; et elle a d'autres œuvres encore qui ont toutes chances d'être vendues, car il y a en Danemark

« un tas d'imbéciles qui croient aux journaux, et qui, alors trouvent maintenant qu'il a du talent ». Cependant lui, « pour faire face à ses affaires et tenir bon quand même », ne prend comme repas « qu'un peu de pain et du thé, ce qui l'a fait beaucoup maigrir ».

Parmi les toiles qu'il avait envoyées à la fin de 1892 se trouvaient : *Conversation*; *Quoi! es-tu jalouse?*; *Là réside le temple des prières et des sacrifices humains*; une femme en chemise : *Te Faaturuma*; le *Paysage au grand arbre*; la *Maison avec le cheval*; enfin les *Deux femmes et un chien*, et le *Manao tu papai*, deux œuvres particulièrement significatives.

Les deux femmes avec le chien dont une recherche est reproduite dans ce livre, sont un magnifique exemple de la façon dont il était arrivé à résumer la forme, ou mieux encore, *l'esprit de la forme* féminine dans la race avec laquelle il vivait maintenant en étroite et amicale fréquentation. Les proportions sont quelque peu et volontairement forcées, mais avec une justesse admirable, étant dans le sens même de la créature telle que ses antécédents de race et sa vie individuelle l'ont faite. Ces femmes ne posent pas : elles se posent, avec leur belle lenteur et gravité de jeunes bêtes. Elles parlent aussi, et elles ne parlent pas une autre langue que la leur, et ce dialogue au bord d'un océan largement indiqué, un voyageur qui aurait vécu à Taïti et appris — comme le fit Gauguin — le dialecte maori, le traduirait et ne pourrait le traduire que d'une seule façon.

Ainsi ce peintre moderne, qui aurait été honni et bafoué par les académiciens de son moment s'ils avaient même été capables de connaître son existence, ce peintre révolutionnaire, par sa seule sincérité retrouvait une orientation pareille à celle des artistes grecs dont ces mêmes académiciens se réclamaient sans les comprendre. Car eux aussi avaient altéré insensiblement les proportions dans le sens

de leur race, eux aussi avaient donné à leurs re-créations cet accent de généralisation et de vie en même temps. Sans le moindre paradoxe on pourrait faire, compte tenu des différences de latitudes et de familles, des rapprochements entre telle Aphrodite et la Taïtienne de face, quant à l'esprit même de l'œuvre d'art. Pour la tête de profil de



SUR LA PLAGE (TAÏTI).

la seconde, le bas-relief égyptien le plus parfait n'a pas produit de plus complète et plus expressive synthèse.

Le *Manao tu papaù* [autrement dit « Pense au revenant » ou « L'esprit des morts veille »] était un des tableaux dont Gauguin se montrait le plus satisfait, parce que, s'il est pour nous plus difficile à comprendre, et même justement pour cela, c'est un de ceux où il avait le plus profondément com-

munié avec l'âme maorie, ses croyances, le mouvement même que cette âme imprime aux attitudes, à la façon d'être. On ne saurait se dispenser d'emprunter à la correspondance les détails et appréciations qu'il donnait de cette peinture qu'il ne voulait pas céder à moins de deux mille francs, somme audacieuse pour le moment.



ESSAI D'EAU-FORTE, ÉPREUVE UNIQUE.

(Coll. Francesco Durrio.)

« Ce tableau est pour moi (Excellent). — La genèse, la voici : Harmonie générale : sombre, triste violet, bleu triste et chrome; 1° Les linges sont chrome; 2° Parce que cette couleur suggère la nuit sans toutefois l'expliquer et de plus sert de passage entre le jaune orangé et le vert, ce qui complète l'accord musical. Ces fleurs sont en même temps comme des phosphorescences dans la nuit (dans sa pensée). Les canaques croient que les étincelles de phosphore qu'ils voient dans la nuit sont l'esprit des morts.

« Et puis pour finir, c'est un beau morceau de peinture, quoi qu'il ne soit pas fait d'après nature. »

De fait, de ce tableau qui nous intrigue un peu au premier aspect, se dégage on ne sait quoi de fantastique et de vaguement inquiétant. Le bel animal féminin tant soit peu prostré par la peur, mais sans cesser d'être vivant et sensuel, et de qui le souple bronze tranche sur la couche claire, fait un contraste saisissant avec ces phosphorescences et ce



MUSIQUE BARBARE.
(Coll. Francesco Durrio.)

redoutable « esprit des morts » imaginé comme si un très antique sculpteur de *totems* l'avait façonné.

Gauguin avait donné de l'ouvrage et de sa marche une explication encore plus minutieuse dans ses *Notes éparses*. Il est opportun d'en citer seulement la conclusion :

« Récapitulation. Partie musicale : lignes horizontales ondulantes ; accords d'orange et de bleu, reliés par des jaunes et des violets, leurs dérivés, éclairés par étincelles verdâtres ; partie littéraire : l'Esprit d'une vivante lié à l'Esprit des morts. La Nuit et le Jour.

« Cette genèse est écrite pour ceux qui veulent toujours savoir les pourquoi, les parce que...

« Sinon, c'est tout simplement une étude du nu océanien. »

A la fin de décembre 1892, Gauguin avait accompli cette puissante évolution dans son œuvre ; il avait ajouté d'autres toiles à celles que nous avons mentionnées, et d'autres encore, entre autres des *Pastorales taïtiennes*. Ces toiles allaient en progressant : il en avait la pleine et fière conscience, « c'est-à-dire qu'elles seront moins invendables qu'avant. » Il avait pu mener à bien ce labeur déjà écrasant matériellement, à plus forte raison intellectuellement, — et il avait cinquante francs en poche. Il songeait à abandonner la peinture à Paris... quand il y pourrait rentrer. Ce n'est pas tout. Il avait ajouté à son œuvre peinte une série de sculptures sur des billots de bois de fer. Il avait fait un enfant à sa *vahiné* taïtienne, un de plus à travers le monde ; mais c'est un cadeau qu'il est d'usage à Taïti de faire à sa belle famille. Il devait rester sept mois encore de 1893. Il avait pendant cette période de deux ans de séjour exécuté soixante-six toiles et « quelques sculptures ultra-sauvages ». En août, il débarquait à Marseille avec quatre francs en poche.

XII

LE MAUVAIS RETOUR ET L'ESPOIR D'UN NOUVEL EXODE.

Il n'est rien de plus triste que le retour dans le vide d'un Paris d'août, quand personne ne vous attend, ne songe plus à vous, et que le seul fidèle ami qui vous aurait épargné la dureté de ce contraste entre la terre embaumée, Noa-Noa, et la ville aux maisons indifférentes ou hargneuses, est lui-même absent, loin dans le midi.

Etre conscient qu'on a créé une gamme de beautés nouvelles, qu'on a accompli une œuvre qui ne doit à personne la richesse dont tous profiteront; qu'il a fallu pour cela se transplanter au loin, si loin qu'on risquait de mourir dans l'oubli ou de devenir un personnage de légende; rapporter de merveilleuses preuves que tout cela n'avait pas encore été payé trop cher, si du moins le sens en était compris et les délices goûtées, — et dans ce silence d'une ville de deux millions d'hommes, se demander : « Est-ce qu'il y en aura dix qui m'apprécieront ? Est-ce que même je pourrai vivre ? » ou plutôt *savoir* que la réponse sera à *peu près* négative, — voilà dans quelles conditions, dénué, anxieux, sans autres ressources momentanément que deux cent-cinquante francs envoyés en hâte par Daniel de Monfreid et par Joyant pour pouvoir payer sa dépense à Marseille et son voyage, Gauguin débarqua à Paris. Si même Daniel n'avait pas donné ordre en



AÉARA RÉA (JOYEUSE TÊTE).

son absence qu'on lui ouvrit son atelier jusqu'à ce qu'il ait pu se retourner un peu, l'accueil de la capitale aurait presque pu se borner à quelque chose comme l'asile de nuit. (On comprendra que ceci est plutôt symbolique.)

Perdre ainsi le contact, même pour cet espace si court à la fois et si bien rempli de trois années, c'est redevenir un débutant, c'est recommencer la lutte, *surtout* si l'on revient avec des œuvres absolument renouvelées. La fierté de Gauguin, l'ingénuité relative des mœurs artistiques de ce temps-là comparée aux procédés de réclame du nôtre, qui en pareil cas n'eût rien ignoré des faits et gestes du voyageur, de ses romans taïtiens — ils seraient même cinématographiés au

jour le jour, — étaient cause qu'il redevenait, ayant été sur le point d'arriver au grand premier rôle, un inconnu pour la masse, un importun pour les rivaux, et rien du tout pour les arrivés.

En réalité ce drame était impossible à dénouer; cette situation inextricable. Rarement artiste a été le jeu de plus de fatalités contradictoires. A Paris, ou en Bretagne la vie lui avait été difficile et les esprits (à part le petit groupe, composé d'ailleurs de dédaignés ou de contestés comme lui) plutôt tournés à l'hostilité. Il fallait donc au moins trouver de la beauté ailleurs et en même temps que la beauté à créer, un plein-libre et satisfaisant développement de son être aux puissants instincts, à l'expansion vitale et intellectuelle d'un homme d'autre temps et d'autre climat. Et après que cela s'était opéré (au prix que la statue de Bâle payait son sourire), il avait fallu, déjà assez mal compris de près, recommencer à se faire comprendre de loin, puis sans préparation imposer au public des choses encore plus hautes, plus neuves, plus en dehors même des hardiesses déjà mieux acceptées de l'impressionnisme, et par conséquent plus inintelligibles encore.

Tout inquiet qu'il fût sur les résultats de l'expérience, Gauguin pensait tout de même, avant de quitter Taïti, que « cette étape nouvelle ferait diversion avec ses études de Bretagne ». Mais les diversions trop fortes ne sont pas aisément supportées par le public, il allait ne pas tarder à s'en apercevoir.

Après ce peu encourageant retour à Paris et un court séjour dans l'atelier hospitalier de Monfreid, il avait dû aller à Orléans, où une parcimonieuse providence venait, du moins à point nommé, de lui réserver l'héritage d'un oncle mort récemment. Une douzaine de mille francs, c'était pour un moment le salut.

En possession de ce capital, il peut du moins louer une

demeure à lui, et l'arranger à son goût, et s'arranger lui-même autrement qu'en Breton, comme naguère. Il se préoccupe aussi activement de préparer une exposition de ses œuvres nouvelles, pour tenter un grand coup.

Son « home », rue Vercingétorix, dans la cour d'une de ces maisons dont la tristesse est spéciale à Paris, est un des alvéoles de ces ruches à la fois mornes et agitées. Un petit logement précède l'atelier qui est heureusement assez spacieux, et auquel Gauguin a tôt fait de donner un caractère plein d'originalité. Les parois sont peintes en jaune de chrome clair, et des bibelots exotiques, armes de sauvages, etc., s'arrangent en panoplies, mêlées à quelques peintures, mises en valeur par ce ton qui eût ravi Van Gogh, pour qui, on le sait, le jaune était la couleur divine.

L'arrangement de sa personne fit quelque sensation. Une longue lévite bleue, un gilet brodé, un feutre gris à ruban bleu sont donc des ajustements si extraordinaires ? Il ne pouvait pourtant pas apparaître en Maorie ! Mais il suffisait que le personnage fût en possession d'une réputation d'originalité et de « pose » pour que l'on crût devoir s'en ébahir et clabauder. Un vulgaire rapin accoutré plus baroquement eut passé inaperçu. Il était, au surplus, dans sa nature, dans son allure, sa marche, toute sa personne, si différent du type moyen, du passe-partout, que quoi qu'il pût faire, il attirait l'attention. Nous l'avons vu, à cette époque, dans cet atelier jaune de chrome. Il nous parla longuement de questions de métier, entre autres de la restauration des tableaux anciens, à propos des nettoyages féroces que l'administration du Louvre avait infligés à Rembrandt et à divers autres maîtres. On trouvera plus loin deux lettres inédites d'un grand intérêt, qui témoignent de son autorité en ces matières. Il était surprenant de savoir, de sagacité. D'une voix un peu voilée, un peu lointaine, il trouvait toujours la pensée juste, le mot imprévu, faisant image. L'expression nous frappa profondément : c'était



ETUDE DE TAÏTIENNE.
(Coll. Fayet.)

celle d'un homme résigné et comme craintif, mais fier, et surtout d'une grande douceur foncière, dussent les circonstances, ou quelque sottise, ou quelque déni de justice le forcer à devenir violent. Tel il était chez lui, en tête à tête, avec ceux qui pouvaient l'apprécier à sa valeur. Une grande tristesse dominait le tout.

Ceux qui ont cherché à le railler de sa façon d'être, le railler certes non point en face, n'ont fait que méconnaître cette naturelle étrangeté qui s'alliait chez lui à la grandeur. Il s'en rendait compte sans pouvoir se modifier, et il a dit cette parole qui le dépeint remarquablement :

— Je ne suis pas ridicule. Je ne puis pas l'être, car je suis deux choses qui ne le seront jamais : un enfant et un sauvage.

On a également épi-
logué — on aurait mieux
fait de s'occuper de son
œuvre, de ce qu'elle apportait de neuf et d'opportun à ce

moment, — sur quelques modiques réceptions offertes à des camarades et à des écrivains, sur le thé que servait une épouse occasionnelle, la Javanaise Annah. Tout cela était de bien peu d'importance et apparaît tel aujourd'hui, et le tout avait été fort exagéré. Là encore l'incompréhension et la badauderie ne voyaient pas ce qu'il y avait en Gauguin de bien autrement original, et la malveillance, qui ne voulait pas les voir, encourageait cette diversion.

Il en est de même du caractère agressif qu'on lui attribuait, pour quelques sarcasmes décochés, au café, à tel ou tel négligeable ou irritant partenaire. Il faudrait que l'on rapportât au moins un propos désobligeant adressé à un homme de réelle valeur.

L'on n'apprécierait pas Gauguin si l'on ne se donnait pas la peine de le comprendre, et surtout si l'on prenait pour de la hauteur ce qui était chez lui simplement un ensemble de traits physiologiques. *Sa tête*, il ne savait que trop combien elle était susceptible d'intriguer ou de déplaire. Il s'en est expliqué très nettement dans ces curieuses lignes inédites qu'il adressait, trois ans auparavant, de Bretagne à Schuffenecker :

« Je suis très étonné du « tort que je me fais avec mon caractère hautain ». Vous ne vous expliquez pas là-dessus. Les personnes qui pourraient m'être utiles sont peu nombreuses, je les connais et je ne crois pas que je les ai mal traitées. Quant à ceux qui peuvent me faire du tort, Pissarro et compagnie, c'est plus pour mon talent qu'ils crient que pour mon caractère. J'aurais beau faire, ma tête est toujours là pour faire croire au dédain, je n'y puis rien. — Et puis, zut ! on ne gagne jamais à faire la cour aux imbéciles. Et j'ai de quoi mépriser une grande partie du monde. »

Ce n'étaient pas trois ans de séjour parmi les libres et aimables maories, en contraste avec la nécessité d'être ici en perpétuel état de défensive, qui pouvaient avoir atténué cette



PORTRAIT DE GAUGUIN (ÉCHANGE AVEC CARRIÈRE).

disposition d'esprit. Des préoccupations autrement importantes que celles des relations avec les oisifs, et même avec les sympathisants, devaient d'ailleurs l'absorber bien davantage. Il s'agissait pour lui d'organiser cette exposition qui allait décider du sort d'un labeur aussi considérable, presque une question de vie ou de mort.

Il était entré en pourparlers avec Durand-Ruel et il avait été décidé que l'exposition de la série taïtienne aurait lieu à la fin de l'automne.

En attendant, il fit deux voyages, l'un en Belgique, l'autre au Danemark, qu'on ne peut négliger de mentionner. A propos de l'un d'eux une petite question de détail se pose. Fit-il ce voyage dans les Flandres avant ou après cette exposition chez Durand-Ruel ? La magistrale biographie de J. de Rotonchamp le place en janvier 1894, donc après. Mais le recueil des lettres adressées à Daniel de Monfreid date de septembre (?) 1893 celle où il parle de son excursion. Il nous semble que c'est ce document qui doit trancher la question. D'ailleurs il eût été peu probable qu'après l'exposition, dans les conditions que nous verrons, il fût très disposé à faire un voyage d'agrément.

Ce qui importe d'ailleurs bien plus que cette date, c'est l'esprit dans lequel il se trouva à Bruges et la brève mais remarquable indication qu'il nous donne à ce sujet. « Je viens d'aller six jours en Belgique, écrit-il à Daniel de Monfreid ; voyage très chic ; j'ai vu à Bruges des Memling. Quelles merveilles, mon cher, et puis après quand on voit Rubens (l'entrée dans le naturalisme) ça dégringole. » Nous savions déjà qu'il avait, aux premiers temps de sa formation artistique, étudié les maîtres au Louvre, et qu'il s'en était assimilé tout ce qui répondait à son originalité innée. Ce tempérament personnel le préservait de tout danger de pastiche et de formules. Mais une analyse minutieuse, qui ne rentrerait pas dans le plan du présent livre et d'ailleurs ne pourrait se faire

qu'avec des exemples précis devant les yeux, montrerait ce qui relie le point d'étude et d'assimilation et le point d'essor dès les premiers essais. De toute façon, la préférence pour l'art médité, contenu, méthodiquement épuré, d'un Memling par rapport à celui d'un Rubens dans son impétueux « naturalisme », est tout à fait significative. Elle confirme les observations que nous avons faites plus haut à propos de l'élaboration et de la réalisation de *Ia orana Maria* et de cet art que l'on pourrait dire à *deux degrés*, tandis que celui dont Rubens donnait un magnifique exemple pourtant, est aussi dangereux qu'attirant, parce que sa réussite ne dépend que du seul degré de force immédiatement productive.

D'une manière générale nous devons nous souvenir qu'après ses débuts dans l'impression (déjà minutieusement et patiemment rendue) Gauguin avait cherché et trouvé la méthode qui correspondait à sa véritable nature, impulsive quant à la réception, réfléchie quant à la mise en œuvre, à la *reconstruction de l'idée première*. Cette façon de faire, correspondant rigoureusement à sa façon d'être, n'avait pu que devenir définitive après son séjour chez Van Gogh. Il pouvait donc se montrer irrité de ce qu'on attribuât à des conversations d'atelier la soi-disant invention de ce fameux symbolisme qui avait toujours existé en son esprit et qui était d'ailleurs un mot aussi vague qu'inexact. Il aurait pu également s'étonner de l'accusation comique de Cézanne lui reprochant de lui avoir « volé sa petite sensation pour la promener sur les paquebots » puisque sa sensation à lui, toute différente d'ailleurs de celle de Cézanne, se transformait dans l'œuvre définitive, tandis que chez le maître de l'Estaque, elle s'efforçait désespérément de se retrouver. De cette transformation nous verrons des témoignages saisissants en étudiant plus loin comme type le passage d'un dessin à un tableau. L'étincelle de joie jaillie de sa rencontre avec Memling est un signe du plus haut prix pour celui qui, ne

sentant pas du premier coup l'art de Gauguin, serait déconcerté par la contradiction qui semble exister entre sa nature et sa légende.

Le second voyage que nous avons mentionné le ramenait, en attendant son exposition, à ses luttes et à son drame. Il se rendit à Copenhague, arrangea le mieux qu'il put ses affaires d'intérêt danoises et son abdication comme chef de famille. Etant donné tout ce qui lui restait à accomplir et à souffrir, nous n'avons pas à considérer ceci comme un événement d'importance, et nous ne l'avons noté que pour donner une idée complète de ce qui se passa entre son retour de Taïti et son nouveau départ pour la « terre odorante » et fatale.

Pour son exposition chez Durand-Ruel il avait bien peu d'appuis pour lui, et contre lui beaucoup d'indifférences et même d'hostilités. Elle se présentait avec le minimum de chances et le maximum de risques. L'on ne s'étonnera pas que du côté officiel il ne rencontrât aucune aide. Il est pourtant singulier qu'Henri Roujon, alors directeur des Beaux-Arts, ait manifesté contre lui une agressivité poussée jusqu'à refuser de tenir les engagements d'achat contractés par son administration lors du départ pour Taïti, lorsque Gauguin avait reçu par l'intermédiaire d'Ary Renan, une estampille gratuite. Singulier, disons-nous, parce que Roujon, écrivain distingué, élevé même, et qui avait compris et aimé Mallarmé et Villiers de l'Île-Adam, était horripilé par un art qui était de la même famille, — mais horripilé sans en avoir la connaissance autrement que par l'appréciation haineuse des artistes académiques dont il était prisonnier.

Une protection de ce côté ne l'eût pas, il est vrai, avancé à grand chose. Mais le public était déjà prévenu et dérouté par le bruit de l'insuccès de 1891. Gauguin eût-il obtenu cette fois encore l'appoint de la retentissante voix de Mirbeau qui lui fit défaut alors, qu'il n'eut guère tiré profit du



NAVE NAVE MEHANA (JOURS DÉLICIEUX). (*Musée de Lyon.*)

retour de l'opinion en sa faveur. Ceux même que les voyages et les descriptions de Pierre Loti plongeaient dans le ravissement, n'auraient pas pu comprendre qu'un peintre qui avait l'idée baroque de tenter la même aventure, pût leur apporter aussi des surprises et des charmes. Bien plus, comme les appréciations de vie privée se mêlent toujours de façon incongrue mais efficace à nos appréciations dans les arts, et diffèrent suivant la popularité de celui qui en est l'objet, les mêmes qui s'extasiaient sur l'union fugitive de l'écrivain avec Rarahu, se seraient indignés de celle du peintre avec Téhoura.

Enfin, par dessus tout, Gauguin n'avait, auprès de ce public, pour hérauts de son art, que des artistes jeunes et de haute valeur, mais encore très obscurs; ou d'autres, tels que Degas, de qui l'autorité semblait tout de même nuancée de paradoxe; ou des écrivains qui combattaient vaillamment dans de très belles revues, mais ne pouvant convaincre que ceux qui étaient convaincus déjà, ou enfin, des critiques à qui l'accès des grands journaux pouvait commencer d'être accordé, mais sous la contrainte de modérer leurs enthousiasmes comme leurs polémiques. Que pouvaient contre tout cela les jolies et vaporeuses appréciations d'un Jean Dolent, ou l'exubérance verbale d'un Charles Morice, extrêmement suspect de parti-pris en faveur de ce qu'il appelait la littérature ou l'art de *tout-à-l'heure*, ou même le sérieux et la conscience éclairée des écrivains au *Mercure de France*? Le public d'alors était trop peu sûr de l'heure qui venait de s'écouler pour ne pas se défier de celle dont on lui conseillait de se réjouir devant qu'elle sonnât. En résumé, la cause certaine de l'échec, et qu'on aurait pu prévoir, était en ceci que les défenseurs de Gauguin se défendaient eux-mêmes, et qu'il était confondu avec ses défenseurs.

L'exposition s'ouvrit en novembre 1894. Elle comprenait environ quarante peintures de Taïti, trois rappels de la Bre-

” TAÏTI ”

tagne, et diverses sculptures. Une préface de Charles Morice, très soignée de forme, disait beaucoup de jolies choses, mais plus encore de celles qu'il ne fallait pas dire pour persuader le visiteur. Ainsi il insistait dès le début sur l'étonnement qu'on avait ressenti en voyant Gauguin « se choisir un bel exil », et surtout il le présentait comme un mécontent « irrité de nos habitudes, de nos préjugés, de nos conventions » qui était allé chercher « si loin l'oubli de nous » — et le reste était développement littéraire et jamais littérature n'a convaincu un public à qui l'on commence par dire son fait.

L'exposition était ravissante, il n'y a pas d'autre terme, car les quarante peintures de Taïti étaient dans toute leur fraîcheur. A la séduction de leur poésie de nature exotique, à la vivacité harmonieuse de la couleur, à ce mélange de naïveté conservée à travers les calculs d'un savoir consommé, s'ajoutait une nouveauté dans la conception, dans l'interprétation de la forme. Elle répondait au besoin d'un changement que les esprits, incomplètement satisfaits par l'impressionnisme et lassés depuis longtemps par le traditionalisme comme par le naturalisme d'Ecole, réclamaient. Il y avait donc des conditions de réussite, mais elles échouèrent contre une opinion, d'une part faite d'avance, et de l'autre insuffisamment préparée. Les artistes non captifs des « ateliers » étaient enchantés, et nous nous rappelons encore avec quelle ferveur joyeuse Vuillard vint nous communiquer l'impression de délicieuse ivresse que ces œuvres lui avaient causée.

Mais ce qu'on appelle les « amateurs » parce qu'ils ne se décident à aimer que poussés par les épaules ou entraînés par le succès, n'étaient pas convaincus. Il se trouva bien un Degas pour acheter une des toiles, un marchand avisé comme Manzi pour s'assurer la possession d'une œuvre principale comme le *Ia orana Maria*. Mais combien d'autres demeurèrent hésitants ou s'arrêtèrent aux plaisanteries meutrières

— elles le sont véritablement — des gens d'esprit d'alors ! Ce fut tout au plus si une dizaine de toiles furent vendues.

Gauguin fut certainement stoïque dans la circonstance, mais on peut penser que ce fut avec un découragement difficile à surmonter qu'il repartit au printemps de 1894 pour un nouveau séjour en Bretagne. La mauvaise destinée ne devait pas l'y suivre : elle l'y attendait.

Comment, malgré sa vigueur qui apparaît aujourd'hui surhumaine après tant d'échecs, malgré sa foi artistique qui s'était encore affermie et élevée par la maturité, malgré enfin sa puissance de création qui devait n'être qu'un moment ralentie, n'aurait-il pas connu dans une si constante infortune ces moments de dépression que les artistes subissent même en plein succès ?

Pouvait-il se faire une illusion ? Ses peintures de Bretagne ? Il les avait vues profitant aux générations plus jeunes ou tournées en charge par ceux de qui elles auraient pu menacer les idées comme les intérêts. La splendide expérience de la Martinique réussie artistiquement malgré vents et marées, était passée inaperçue dans le brouhaha de 1889 et avait été confondue avec l'œuvre bretonne dans une vente presque désastreuse. Puis, en dépit de toutes les défaites, une expérience encore plus belle, plus fructueuse artistiquement, recommençait, après les insuccès et toujours parmi les tribulations, avec le voyage à Taïti, n'ayant pour effet qu'un choix restreint de sympathies, précieuses sans doute dans l'indifférence générale, mais platoniques, avec un résultat matériel si misérable qu'il pouvait être considéré comme un rejet en appel !

A cet âge redoutable de quarante-six ans, dans la vie artistique où l'on ne peut plus monter si l'on n'a déjà commencé de le faire, où il est difficile de se tenir au niveau atteint, mais où l'on est plus certain de redescendre l'autre versant, la défaite allait-elle être définitive ? Il aurait été

logique et fatal de ne pas espérer davantage. Ce ne fut donc pas cette espérance qui le soutint à cette sombre période.

Sa vie pendant les quelques mois qu'il allait passer encore en Bretagne fut donc assez morne et, du point de vue de l'œuvre, peu active. Du moins il n'était pas entouré de défiances, d'hostilités et de railleries. Ses compagnons coutumiers étaient Armand Séguin, peintre original, jeune, qui



DESSIN.

(Coll. Francesco Durrio.)

semblait d'avenir, mais victime d'un faible tempérament aggravé par l'alcool ; Paul Sérurier, qui appartenait plutôt à une école naissante, mais qui établissait une sorte de liaison entre elle et le grand aîné isolé ; Chamaillard, un avocat de Chateaulin, peintre (et non sans valeur) en rupture de barreau ; O'Connor, robuste et joyeux Irlandais, très riche coloriste, mais ne s'élevant pas au-dessus du naturalisme. On aime à penser que ces camarades l'entourèrent de quelque

sympathie capable tout de même de l'empêcher de broyer trop de noir.

Eût-il pris le dessus, dans ce passage indécis ? Le succès fût-il revenu lentement à celui qui aurait fini par être spécialisé comme peintre de la Bretonne, en vertu de la faveur que gagnent à l'ancienneté les spécialistes ? Mais Gauguin spécialisé et notable commerçant ! Vraiment si nous avons jusqu'ici réussi à faire comprendre cette destinée et ce caractère, cette alliance de mots paraîtra d'une ironie un peu cruelle.

Un accident brutal et stupide allait brusquement amener une réponse à ces questions anxieuses. Gauguin, qui ne résolvait les problèmes de ses séparations conjugales que par la fuite, avait cette fois été suivi en Bretagne par la Javanaise Annah. Pour des Bretons, et surtout pour des Bretons ivres, cette femme de couleur devait être une créature diabolique et à la fois un objet de grossières risées. Un groupe de ces autres spécimens de sauvages moins aimables que les Polynésiens, au cours d'une promenade, s'attaque à elle. Gauguin prend chevaleresquement sa défense, tient tête à ses adversaires, est près d'en avoir raison, lorsqu'un d'eux, se glissant derrière lui, lui brise la cheville d'un coup de sabot.

Cela permit d'enrichir la légende de Gauguin batailleur. Mais cela le força de rester inactif pendant des mois. La blessure ne devait jamais être complètement guérie et elle aura contribué à rendre désormais sa santé plus éprouvée et sa vie plus courte. En revanche, ce fut la Javanaise qui résolut la question conjugale en retournant dans les bas-fonds de Paris, après avoir profité de l'immobilisation de son défenseur pour dévaliser l'atelier de la rue Vercingétorix, — mais en ne laissant, du moins, *que* les peintures.

Les souffrances physiques s'ajoutant à la souffrance de l'insuccès n'avaient cependant pas complètement raison de son énergie. Son instinct était plus fort, en la circonstance,

que son jugement. Aussi lui suggéra-t-il le seul moyen de salut auquel il pouvait encore recourir. Une assez curieuse contradiction pose les deux termes contraires dans une lettre à Monfreid, à l'arrière-saison de cette triste année 1894. D'une part il avoue « avoir perdu tout courage à force de souffrir », passant les nuits sans sommeil, et réduit à l'inaction tout en épuisant ses ressources. Mais d'autre part, « il a pris une résolution fixe : celle de s'en aller vivre pour toujours en Océanie ». Ce n'est plus un mirage, c'est la certitude instinctive d'une vie meilleure. Il ne lui faut que réaliser la vente de son atelier, *tout*, répète-t-il, et ce que ce *tout* a de désespéré est compensé par l'idée d'une fin libre et tranquille sans l'éternelle lutte contre les imbéciles. « Il renonce à la peinture ». Au rebours du Chat botté qui, devenu riche, « ne courait plus après les souris que pour se divertir », lui, définitivement voué à la pauvreté, ne peindra plus que « comme distraction » et se fera une maison en bois sculpté.

Prenait-il une fois de plus le meilleur parti ? Quelque regret inavoué que pût lui laisser l'abandon de la lutte, à quoi bon s'épuiser en efforts que l'expérience prouvait trop bien improductifs ? Il l'avait bien raisonné, et une fois retourné à Taïti, il insistait assez judicieusement sur les motifs de sa détermination : « On me dira : Pourquoi allez-vous si loin ? (et il *est* bien loin alors) — Mais quand je suis absent tout près, comme en Bretagne, par exemple, c'est la même chose. »

Au moins, il trouvera là-bas une fois de plus, à défaut du succès perpétuellement dérobé, la pleine expansion de sa nature physique, puisque les sordides mesquineries de la vie pauvre dans Paris seront remplacées par la douceur du climat, les fleurs, les fruits, l'eau des sources (qui ne nous parvient que par des tuyaux de plomb) et le spectacle sans fin d'une humanité encore en harmonie avec ces bienfaits quasi-gratuits et cette beauté. Enfin, ce qu'il a accompli de

supérieur en art, supériorité que tout de même on reconnaîtra après lui, il sent qu'il peut le dépasser encore, et que cet adieu à la peinture n'est qu'une bouderie. (Sans cela repartirait-il ?)

On a trop souvent dit que ces départs étaient déterminés par des raisons de « bon marché ». Quelle méconnaissance et de l'homme et de ses appétits ! L'homme peut mépriser le bien être, le sacrifier à son art. Ne l'a-t-il pas assez prouvé dès ses débuts ? Quant au bon marché de la couleur la plus merveilleuse, des modèles non flétris, des visions qui tout naturellement suggèrent le poème à peindre, c'est-à-dire d'une richesse incomparable, c'est vraiment, en effet, un grand sentiment de l'économie, qui fait d'aller chercher tout cela à quelques milliers de lieues, à travers les Océans !

Il fallait, avant tout, vendre « le bazar ». Mais le destin avait prononcé, et on aurait pu deviner à l'avance, que dût le produit de cette vente n'aboutir qu'à une infime réussite, Gauguin repartirait quand même.

Il fit d'ailleurs ce qu'il fallait pour que cette réussite fût compromise. Avec un manque de jugement qui finit par être beau à force de candeur, il s'adressa pour la préface de son catalogue à un écrivain scandinave, Strindberg, alors remarqué pour son âpreté, sa vision pessimiste, son âcreté satirique. Ce préfacier, nébuleusement paradoxal, parla de tout, fit des professions de foi qui ne concernaient que lui-même, jetait par dessus bord l'artiste et son œuvre, *refusait* la préface demandée (avec l'évident désir que ce refus soit publié tout au long), en un mot enveloppait si bien sa sympathie sous des formes pires que l'antipathie que le public n'y comprenait rien, d'abord, et que les adversaires y trouvaient un renfort à tous leurs arguments.

La contagion de cette littérature gagna Gauguin lui-même, si lucide, si éloquent lorsqu'il s'avisait d'expliquer les question d'art en général, et même ses propres ouvrages. A

Poèmes Barbares



POÈMES BARBARES.

la suite de l'étrange recommandation de Strindberg, qu'il donna en beau et fier joueur, il publia un petit écrit assez confus où il était question surtout de cosmogonie et de linguistique.

Ainsi préparée la vente de février 1895, qui réunissait une cinquantaine de numéros de peinture, et des lots de dessins et de gravures, les peintures étant presque en majeure partie celles qui avaient figuré à l'exposition chez Durand-Ruel sans y trouver d'acquéreurs, produisit à peine une quinzaine de mille francs. De quoi partir après avoir payé des dettes et garder assez pour commencer un établissement, mais toutefois en faisant entrer dans ses calculs quelques sommes qui lui étaient dues par des marchands, patentés ou non, et l'espoir de recevoir encore un peu d'argent d'œuvres laissées en dépôt.

Gauguin aurait pu remarquer que si modiques qu'ils fussent, les prix de ses œuvres accusaient quelque hausse sur ceux de la vente de 1891. Mais cela suffisait-il à le retenir, cette médiocre ou indécise victoire, quand le sort en était jeté ?

XIII

INSTALLATION ET SOUCIS.

Vers la fin de l'automne de 1895, Gauguin, après un séjour provisoire à Papeete, s'était fixé dans la campagne où il avait fait construire une agréable case. Il avait pensé avant son départ entraîner avec lui un Anglais et un Français, dans son inguérissable rêve de colonisation confraternelle ; mais ces inconnus s'étaient sans doute défiés, et Gauguin n'en était que plus libre de mener une vie purement océanienne.

Il paraît pendant cette année en avoir profité sans trop de travers ni de réflexions désespérées. Comptant sur les quatre mille francs environ qui lui étaient dûs par divers amis ou intermédiaires qui devaient se montrer, les uns peu scrupuleux, les autres peu empressés, il arrivait rapidement au bout de ses ressources : à peine neuf cents francs lui restaient son installation payée. En attendant, épouseur multiple, après avoir repris l'air de Taïti avec quelques « gamines endiablées », et détourné de ses nouveaux devoirs Téhourah, « remariée » en son absence, il se préoccupait de « prendre une femme sérieuse à la maison et de travailler d'arrachepied, d'autant plus qu'il se sentait en verve » et pensait surpasser son œuvre précédente. Quant à sa première femme, toujours au Danemark, il ne se croyait pas astreint à des

remords à son égard, calculant qu'elle était sensiblement plus fortunée que lui, ainsi d'ailleurs qu'il l'avait appris par « diverses voies danoises ». Il supputait qu'il lui avait laissé tout son mobilier, et principalement des sculptures et des peintures qui commençaient à prendre une valeur sûre de hausse. La vente de ses collections personnelles et des toiles envoyées par lui à diverses reprises équivalait à une trentaine de mille francs, des envois d'argent à quatre mille. Sur le tout, il avait prélevé six cents francs. « Donc, il était un grand criminel ».

Quant à ses diverses conjugalités, si nous remarquons que *c'est nous qui en avons profité* puisque c'est elles qui donnent à son œuvre l'accent qui nous séduit et qu'elles gardent autrement intense et senti que s'il s'était agi de modèles à la séance comme en copient avec autant de correction que d'indifférence les spécialistes fournisseurs d'exotismes et les boursiers de voyage, nous nous épargnerons aussi des moralités hypocrites. On cherche des raisons de s'extasier devant ce que l'on croit que les amours des peintres de la Renaissance italienne, et de Raphaël entre autres, ont laissé de vivant dans leur œuvre. Ce serait se montrer étrangement inconséquents, et surtout insensibles à ce que le dessin, la couleur, la joie de peindre de Gauguin doivent à ses « gamines endiablées », à Téhourah, à toutes les autres, ainsi qu'aux paternités, dépourvues de toute stratégie, parmi ces faciles « sauvages » qui font si bien partie du tableau.

Le blâmerons-nous également, après une vie de déceptions et de misère parmi nous, d'avoir trouvé une compensation dans ce paganisme non moins esthétique que physique, lorsque nous sommes tentés de passer à un Alfred de Musset un grand nombre d'absinthes en faveur d'une *Nuit* ? Gauguin allait bientôt recommencer à être largement en compte avec les souffrances de toute sorte. Le seul vrai regret que nous



LE CHEVAL BLANC (*Musée du Luxembourg*).

puissions exprimer, c'est en constatant que ce *doit* soit en excédent sur l'*avoir* de ses délices.

Au printemps de 1896, ce souvenir de Bretagne, sa cheville brisée lui cause des douleurs intolérables, des nuits sans sommeil, des plaies qui sous ce climat ne peuvent se refermer. Son moral se ressent de cet état de santé. Il en arrive, lui ! à se décourager, à douter de son talent, en songeant à cette descente continue. Pourtant, « on ne fait pas un mouvement artistique, si petit qu'il soit, sans avoir du talent !... » Cet indomptable, un moment se croyant dompté, fait presque un *mea culpa*, en même temps qu'un examen de conscience. « Je n'ai jamais fait une méchanceté, même à un ennemi ; en revanche, même dans les moments les plus difficiles de ma vie, j'ai plus que partagé avec des malheureux et sans autre récompense que le lâchage complet. »

Et combien est juste et navrant ce cri de révolté ! « Beaucoup de gens trouvent toujours protection parce qu'on les sait faibles, et qu'ils savent demander. Jamais personne ne m'a protégé parce qu'on me croit fort et que j'ai été trop fier. — Aujourd'hui je suis à terre, faible, à moitié usé par la lutte sans merci que j'avais entreprise, donc je ne suis rien, sinon un raté. »

Les amis, même les mieux intentionnés, — cela s'est vu depuis l'histoire de Job, — font parfois au vaincu des morales inutiles. Schuffenecker, dans un moment où lui-même n'avait pas recueilli le succès qu'il croyait en rapport avec son effort, avait un peu trop facilement cédé à l'impulsion de lui reprocher son manque de prudence, de prévoyance et son défaut de « sociabilité ». La leçon, contestable d'ailleurs, puisque c'était l'envers même de ce qui fait la grandeur du caractère de Gauguin, tombait dans un bien mauvais moment. C'était aviver ses blessures.

« Oui, s'écriait Gauguin dans un épanchement avec

Monfreid, oui, j'ai du sarcasme en paroles ; je ne sais pas plier l'échine, quémander dans les salons officiels. » Voilà, avec les services rendus à ceux qu'il rappelait et nommait dans son examen de conscience, la marque de son esprit insociable. Mais il y en avait une autre encore, à une occasion qui le blessait vivement, et qui devait longtemps encore lui tenir à cœur. Le même ami trop moraliste à la fois et trop zélé, avait pris l'initiative de faire circuler, et de faire signer entre autres par Puvis de Chavannes, une pétition à l'Etat pour obtenir une aide matérielle à Gauguin. Nous savons combien l'Etat représenté par Henri Roujon était disposé en sa faveur, et l'on n'ignore pas d'ailleurs la modicité de ces sortes de décourageants « encouragements ».

Gauguin n'avait même pas répondu. Mais près d'un an après, en mai 1897, il écrivait ces lignes à son trop bien intentionné camarade. Elles ajouteront un accent inédit de plus à la situation et au caractère de l'exilé.

« J'ai remis la machine en mouvement et je travaille ferme. Vous pourrez du reste en juger, car en même temps que ma lettre, si ce n'est avant, quelques toiles seront remises chez Daniel par un officier de marine qui a bien voulu s'en charger. Deux au moins sont, je crois, assez bien pour un homme malade et inquiet.

« Au sujet de la pétition que vous avez fait signer autrefois à Puvis de Chavannes, je vous dirai tout d'abord que je ne vous avais pas répondu parce que c'était pour moi un atroce cauchemar et alors dans ce cas à quoi bon se plaindre surtout quand l'erreur était excusée par vos bonnes intentions... Etant donné ma conduite jusqu'à ce jour, la lutte noble et désintéressée que j'ai faite et pour laquelle j'ai tant souffert, cette pétition que le traître X... vous conseillait était bien calculée pour me tuer auprès des hommes comme Degas et aurait fourni à mes ennemis toutes les armes pour me combattre. Enfin la chose n'a eu qu'un commencement

d'exécution, de trop déjà, mais je vous en prie déchirez-la. N'en parlons plus jamais, que mon cauchemar au réveil soit oublié.»

C'est ainsi que s'explique le passage de la lettre d'août 1896 dans le recueil de Daniel de Monfreid, où il est question de cette pétition et qui détermine cette éloquente profession qui ne sera pas sans émouvoir tout artiste bien né :

Cette pétition « est la chose qui peut le plus me froisser. Je demande aux *amis* de me venir en aide pendant le temps qu'il me faut pour rentrer dans mon argent qui m'est dû, et leurs efforts pour le recouvrer, mais mendier à l'Etat n'a jamais été mon intention. Tous mes efforts de lutte en dehors de l'officiel, la dignité que je me suis efforcé d'avoir toute ma vie, perdent de ce jour de leur caractère. De ce jour je ne suis qu'un intrigant braillard, mais si je m'étais soumis, oui, je serais dans l'aisance. Ah ! vraiment voilà un chagrin de plus que je ne comptais pas avoir. »

Une dernière lettre de la correspondance qui nous a déjà fourni tant de traits nouveaux semble répondre à une remontrance d'un autre genre. Gauguin l'adressait à Schuffenecker peu de mois après son installation (datée du 6 décembre 1895, et arrivée à Paris le 24 janvier 1896). Il commençait par donner d'intéressantes indications sur ses bonnes dispositions d'esprit, sur la beauté retrouvée qu'il décrivait assez longuement.

« Je suis arrivé... Si depuis je n'ai pas touché un pinceau, je n'en ai pas moins travaillé par la pensée. Ce repos ou pour mieux dire cette fatigue physique du voyage avec le regard atone fixé sur la mer m'ont raffermi dans ma résolution de mourir ici et ont préparé le terrain de mon travail d'art. »

L'écriture belle, calme, reposée, en lignes harmonieusement espacées reflétait ses projets et ses rêves. Mais la suite de la lettre, tout en demeurant dans ce ton d'optimisme,

faisait une allusion, et assez énergique, à d'infructueux essais de conciliation, comme à des débats de conscience désormais bien futiles :

« Je sens que je vais pouvoir donner quelque chose d'affirmatif désormais. Quelques-uns pourront traiter ma



INCANTATION.

fuite de criminelle. Savent-ils ? ce qu'il y a de souffrance dans un mauvais ménage ? Et la vie d'un homme ordinaire (je ne parle pas d'un-artiste) peut-elle se passer tout entière à torcher le cul de ses enfants et discuter avec une femme ? Divorcer, c'est bientôt dit, mais comment ? Et pourquoi un divorce tout naturel sans hommes de loi ne serait-il pas

valable?... Enfin j'ai discuté longuement en moi ce qu'il fallait faire et je suis toujours arrivé au même résultat. La fuite, l'isolement. »

Mais que pèsent toutes ces choses sentimentales ou lointaines auprès des soucis pour la vie immédiate et des maux recrudescents ?

Gauguin se débat contre les soucis d'argent qui ne rentre ni des créances, ni des œuvres à vendre. Il rumine et communique quelque'une de ses anciennes combinaisons d'association entre amateurs. Il suffirait de quinze personnes souscrivant pour autant de peintures à cent soixante francs chacune. Deux mille quatre cents francs par an pour vivre en paix et travailler en joie, c'est vraiment peu d'exigences, avouons-le, et nous avons vu depuis d'autres prétentions (dans tous les sens du mot) infiniment moins justifiées.

En attendant il entrait à l'hôpital.

Il n'était pas sûr de pouvoir en payer les frais.

Toutefois, vers la fin de l'automne il commençait à guérir. Cette convalescence lui procurait un apaisement, une trêve de bonheur relatif. Sa case et son atelier lui plaisaient. Il avait sculpté des figures qui avaient scandalisé le curé, mais la Magistrature après examen de telle femme nue, s'était prononcée en faveur de l'art. Il allait être père « d'un demi-jaune ». Il trouvait le moment si beau et la vie taïtienne si opportune, qu'il n'était pas loin de suggérer à Daniel de Monfreid de venir en essayer...

Nous seront trop entraînés par l'enchaînement des idées, du labeur et des épreuves qui forment la trame serrée de cette vie, pour pouvoir consacrer ultérieurement un chapitre spécial à ces sculptures sur bois qui ajoutent à son œuvre un appoint si savoureux, mais malheureusement si rare. Aussi en dirons-nous quelques mots à l'occasion de ce « scandale ».

Déjà en Bretagne ses premiers essais de sculpture sur bois, en dehors des fameux sabots ciselés et dorés, étaient des



ETUDE POUR UNE MADONE TAÏTIENNE.

(Coll. Fayet.)

objets d'art d'une mordante originalité. On est surpris que très peu d'artistes de son groupe, sauf Chamaillard et Armand Seguin principalement, aient été stimulés par cet exemple. Le bois des Iles demandait une patience de Primitif. Dans une de ses lettres Gauguin parle de l'envoi d'une figurine « qu'il s'est usé les doigts à polir ».

Cette statuaire spéciale, de sauvage génial et plein de foi, correspondait, en même temps, aux recherches de caractère de la race qu'il avait adoptée, et à son sens exquis des techniques et des matières. Les idoles que nous verrons jouer un rôle dans certaines de ses peintures, rôle de hantise et d'inquiétude, il avait tenu à en façonner lui-même, et dès l'abord, il avait atteint, à force d'art, cette grandeur naturelle dans le sens poétique et religieux, que les vieux artistes indigènes, dans les siècles indéterminés, avaient réalisée à force d'instinct. Ces « fétiches » pour les désigner de ce mot bien insuffisant, objets recherchés et exquis, ces masques, ces motifs relevés de nacre, rehaussés d'or, s'ajoutaient à ces deux panneaux si justement admirés : « *Soyez amoureuses* » et « *Soyez mystérieuses* ».

Ainsi, au cours de ces deux années, il n'avait pas laissé de travailler avec acharnement, malgré ses épreuves.

Il faisait un envoi de toiles qui étaient « peut-être bonnes » disait-il : « Il y a au fond tellement d'angoisse, de souffrances, que cela peut relever la maladresse de l'exécution. »

Puis il avait peint cette « reine nue couchée sur un tapis vert » accompagnée d'une servante, de deux philosophes taïtiens, de colombes roucoulantes, d'arbres en fleurs, et il « n'avait jamais fait une chose d'une aussi grande sonorité aussi grave ».

« À quoi bon l'envoyer, puisqu'elle ferait hurler encore plus ? »

XIV

LE SILENCE ! LE SILENCE !

Les années qu'il lui restait à vivre devaient se passer ainsi, se relevant perpétuellement et perpétuellement abattu, n'abdiquant jamais ni devant l'insuccès, ni devant la maladie. En janvier 1897, il retournait à l'hôpital. On eût dit, à lire ses nouvelles, que les soucis et les maux entravaient chez lui non seulement toute production, mais même tout désir de produire ; et, à l'improviste, il faisait de nouveaux envois d'œuvres qui ayant été accomplies dans toujours plus d'angoisses ne chantaient toujours que plus de joie. Il grandissait rapidement pour l'avenir à mesure qu'il dépérissait lentement dans le présent.

On trouve bien quelque explication de cette cruelle antinomie dans une sorte de confession du genre de celles que font les ascètes, outrant leurs défauts sans s'apercevoir qu'ils révèlent la hauteur de leurs aspirations. Il attribuait ses réussites à son « tempérament qui demande à faire une toile tout d'un coup et dans la fièvre », mais il omettait toutes les contemplations et toutes les méditations qui avaient amassé

en lui les éléments de richesse de cette toile et en déterminaient la fiévreuse éclosion. « Qui sait, disait-il lui-même d'ailleurs à une autre occasion, quand une œuvre a été commencée ? »

Il disait encore qu'il se sentait redevenir fort dès qu'il retrouvait dans le travail la distraction suprême et que les diverses formes de la disette lui permettaient un instant de répit. Comme alors il redevenait confiant, au point de ne plus se préoccuper de la destinée de ces travaux ! Il ne voulait même plus manifester son existence à ce Paris qui le méconnaissait ou qui le confondait avec les bruyantes et actives médiocrités, cependant que tout de même son œuvre travaillait lentement, mais de façon continue, pour lui. Mais il ne pouvait que constater qu'ayant là « des relations, des amis, des admirateurs », une œuvre qui répondait aux garanties qu'on peut exiger, il n'obtenait pas, pour la continuer en paix, un minimum de crédit.

Qu'on ne lui parlât donc plus d'expositions, Indépendantes ou autres, bonnes seulement à attrouper ceux qui ne comprennent pas, ceux qui comprennent trop, et à dérouter ceux qui pourraient comprendre. Le silence ! Le silence par dessus tout ! Il le demande, — et il finira même par le souhaiter tout de bon. N'est-il pas indifférent à ce qu'on appelle la gloire ? A-t-il le moindre besoin de ce qu'on appelle le luxe, quand il est environné de biens qu'il ne parviendrait pas à épuiser et qui coûtent si peu ? Dès qu'il est ou se croit en voie de guérison, après son nouveau mois d'hôpital, il pousse ce soupir de joie : « La vie est tellement sereine, propice au travail d'art, que c'est folie d'en chercher d'autre !... Je ne demande qu'à vivre tranquillement ici dans mon adorable coin. »

Dans l'ensemble cette année est, en balance, douloureuse et féconde. L'espoir demeure en lutte indéfinie avec bien des raisons de ne pas espérer.



PORTRAIT DE GAUGUIN DÉDIÉ A D. DE MONFREID.

Voici qu'il annonce un envoi. Cela comprend : *Nave nave mahana* (jours délicieux), *Bouquet de fleurs*, *Noté aha oé riri* (Pourquoi es-tu fâchée?), *Poèmes barbares*, une nature morte et un portrait.

Ce serait déjà une année bien remplie que celle de 96, même pour un artiste qui ne serait ni un « malade », ni un « inquiet ». Mais ce n'est pas tout. L'année nouvelle (qui apportera une œuvre capitale) est à peine commencée (mi-février), et il achève une toile des plus fortement caractérisées et qui devait bientôt devenir célèbre parmi ses appréciateurs : le *Never more* — « non point le *Corbeau* d'Edgar Poë, mais l'oiseau du diable qui est aux aguets » — où il avait voulu « avec un simple nu suggérer un certain luxe barbare d'autrefois ». Dans cette peinture, disait-il, où dominait une tonalité volontairement soutenue, il avait voulu que ce « luxe barbare » ne provînt que « purement de la matière devenue riche par la main de l'artiste » (p. 197).

Il complétait l'envoi par un autre tableau, le *Rêve*, où tout était rêve, l'enfant, la mère, le cavalier dans le sentier, ou peut-être encore, surtout, le rêve du peintre.

Il se posait à ce sujet une saisissante question à laquelle le temps s'est chargé de répondre : « Tout cela, disait-il, est, *dira-t-on* à côté de la peinture. *Qui sait ? Peut-être non.* » On aime le tour sybillin que l'homme supérieur, conscient de lui-même, se plaît à donner à l'énoncé de ses convictions. Gauguin savait parfaitement que son art se rattachait à la fois aux traditions et dépassait son moment. Il n'avait qu'à jeter un coup d'œil aux photographies de Primitifs dont il avait orné les parois de sa case, et à se rappeler dans quelles limites se restreignait l'impressionnisme, comme aussi le naturalisme, aussi bien celui que prêchait, se croyant révolutionnaire, Zola, que celui que pratiquaient, ne se croyant pas académiques, les émules de Bastien-Lepage. On en disait autant de Renoir qui se tenait, lui aussi, à égale distance de

ces deux bornes, — et qui, malheureusement, méconnut Gauguin.

Il savait donc que ce n'était pas *à côté de la peinture*. De même nous avons l'occasion de nous mettre en garde contre une erreur à laquelle pourrait donner lieu cette indication relative aux toiles faites tout d'un coup. Il ne pouvait lui-même être qu'à moitié convaincu d'y avoir passé trop peu de temps, puisqu'il ajoute l'affirmation de son peu de goût pour un travail quotidien par petites séances. Non seulement la pensée profitait de cette concentration suivie d'une dépense complète et unique, mais la matière aussi y gagnait, et ce n'est pas pour une autre cause qu'elle s'est embellie, comme nous le verrons, et comme Gauguin avancera qu'il le prévoyait lui-même.

En même temps qu'un peu de santé lui revenait une fierté qui accroissait sa répugnance pour les expositions à jeu continu, et surtout pour les promiscuités. Mieux vaut encore cette légitime ruse de laisser entrevoir un ouvrage, puis de le faire désirer; ou bien même cette expérience, plus hasardeuse, de le laisser provisoirement chez un amateur indécis jusqu'à ce qu'il s'y soit trop habitué et trop attaché pour s'en séparer.

Mais exposer avec tels ou tels imitateurs ou cadets! Ceux qui lui sont hostiles et les critiques qui ne savent procéder que par analogies s'empresseront de crier par dessus les toits au plagiat! Non, le silence!... Voici trois mois d'assurés, et les dettes payées, grâce à une créance recouvrée sur d'anciennes ventes. Comme on va pouvoir travailler, et sans orgies encore, sans ces orgies dont les gens d'esprit entretiennent la légende, et auxquelles croient les naïfs!

Une douleur morale et une déconvenue matérielle interviennent. On lui annonce du Danemark la mort presque foudroyante de sa fille Aline, à qui il avait jadis dédié un de ses écrits de justification et de sagesse. Cette douleur, il la

lui faut, pour ainsi dire, morphiniser. La blessure de sa jambe se creuse. Puis le voici forcé de se reconstruire une maison, le terrain qu'il avait loué pour y établir sa belle case, si fraîche, si spacieuse, si bien exposée et ornée allant être vendu.

Il a remédié à ce dernier tracas : il a pu obtenir à force de démarches qui ont coûté cher à son orgueil un prêt de la Caisse Agricole. Avec ces mille francs il pourra reconstruire sur un terrain à lui, trop grand pour ses besoins mais qui peut être de rapport. Le revoici bientôt moins souffrant et au travail. Résultat : une belle toile : le *Séjour des âmes* (*Te Rohutu*) ; résultat moins heureux : une conjonctivite double. Continuation des soucis : une rentrée de fonds attendue, dont la non réalisation peut entraîner la saisie de tout ce qu'il possède. Reprise des souffrances et en même temps accumulation des dettes. Ralentissement du travail ; inaction de trois mois pour finir l'année. Que font ces trafiquants qui l'avaient si chaleureusement engagé à retourner à Tahiti, et qui lui avaient *garanti par contrat* au moins le VIVRE ?

Ah ! le silence, le silence ! Celui du moins que veut Gauguin : « Je désire qu'en France le *silence* se fasse. Et puisque mes tableaux sont invendables, qu'ils restent désormais invendables. »

Le silence ! Le silence ! « Je crois qu'il a été dit sur moi tout ce qu'on devait dire, et tout ce qu'on devait ne pas dire. Je désire uniquement le *silence*, le *silence*, et encore le silence. Qu'on me laisse mourir tranquille, *oublié*, et si je dois vivre, qu'on me laisse encore plus tranquille et oublié : Qu'importe que je sois élève de celui-ci ou de celui-là ; si j'ai fait de belles choses rien ne les ternira... En tous cas, la société ne pourra pas me reprocher de lui avoir pris beaucoup d'argent dans sa poche au moyen de mensonges. »

Gauguin, à ce moment, regarda la mort en face. Il voulut d'elle. Puis il pensa que cette fois c'était elle qui voulait de



ET L'OR DE LEURS CORPS.
(Coll. Fayet.)

lui. L'angoisse n'en était que pire : les vomissements de sang à la moindre déception ou peine l'avertissaient d'une fin dont la date seule, par un raffinement, était incertaine, et qu'il était indigne de lui d'avancer.

XV

D'OU VENONS-NOUS ? QUE SOMMES-NOUS ?

OU ALLONS-NOUS ?

Cette faiblesse, cependant, il faillit y céder.

Ce drame, cette lutte, ce calvaire de l'homme qui est *seul* parce qu'il n'a rien voulu sacrifier de son rêve de beauté, ne pouvaient pas se terminer si vite.

N'eût-il laissé qu'une œuvre inférieure à ce rêve, eût-il même mérité les jugements (dont tout ce que nous venons jusqu'ici de lire dans les paroles comme dans les faits, crie l'injustice) qui étaient colportés sur son compte, il mériterait déjà ce sentiment d'admiration privilégiée que nous arrachent les plus grandes douleurs. Mais quand l'œuvre est belle !

Gauguin, ayant éprouvé contre toute attente que sa santé se rétablissait, voulut se tuer, « n'ayant plus de chance de mourir naturellement. » Emportant dans la solitude montagnaise une dose d'arsenic *économisée* sur le traitement de son eczéma, il pensa léguer son cadavre aux fourmis rouges. Le poison rejeté et une nuit de torture passée, il rentrait, vaincu par la vie, dans la case qui était maintenant hypothéquée au point de ne plus lui appartenir que pour trois mois, y compris tous les tableaux dont la poésie, les joies, la pensée, les voluptés, les tourments seraient dispersés à vil prix et retourneraient peut-être au néant.

Toutefois, avant cette ruine prévue ou cette mort cherchée... et manquée, il avait voulu prendre une éclatante pré-

caution de plus contre l'injustice provisoire des hommes envers son art. Il avait, pendant tout le mois de décembre 1897, travaillé sans relâche à une grande œuvre qui devait demeurer sa plus importante comme dimensions et qui résumait, en les exaltant jusqu'au lyrisme, toutes ses conceptions, toute sa passion de suggérer par lignes et couleurs ses plastiques émotions.

Il s'était donné à cette œuvre, disait-il, jour et nuit, et du point de vue psychologique, ceci n'est pas une simple façon de parler, car ces sortes de tâches absorbent l'artiste ou le poète au point de se poursuivre efficacement pendant les courts moments où le corps s'arrête sans empêcher la pensée de suivre son cours. Le fleuve impétueux, parfois, semble dormir aux points où il se courbe. Gauguin, dans ce mois de joie désespérée, s'était d'autant moins arrêté que tout sortait torrentiellement de sa mémoire, ou plus précisément de sa vision antérieure.

Ni études des détails, ni carton ; ni modèles même, on le constate à la liberté du dessin, à l'arbitraire non *calculé*, mais *voulu*, des proportions. Quant au paysage, il a été rêvé comme le reste, bâti, étalé largement, à grandes surfaces dont la richesse d'accords dispense de la logique dans la construction des lignes et l'agencement des plans. Les feuilles, les fleurs, les branches, s'y présentent et s'y mêlent sans doute en dehors des règles de la vie végétale, et n'en donnent qu'une plus riche impression de luxuriante nature. La lumière vient d'où il lui plaît et d'où il plaît au peintre. Avant tout, *que cela fasse bien*, et que de cette juxtaposition d'harmonies diverses, formes et couleurs, résulte une grande harmonie d'ensemble. Tout dans cette œuvre de *vie ultérieure*, est allusion, suggestion, évocation.

Si l'on ne connaît pas la vertu de ces trois mots, si l'on n'en sent pas la force, et si on n'en éprouve immédiatement devant l'œuvre de Gauguin les effets, c'est que l'on sera fermé

à tout ce qui s'élève au-dessus de l'art au premier degré : la nature morte, le portrait *ressemblant* et le paysage *exact*.

Inutile également de chercher un sens *littéraire* à cette puissante page. Une force *poétique*, c'est autre chose, tout art tirant sa poésie de ses propres et exclusifs moyens. C'est ce que Gauguin tint à expliquer dans sa lettre au critique du



IDYLLE TAÏTIENNE.

Mercure de France, André Fontainas, lorsqu'en 1899 l'œuvre fut montrée à Paris. « Rien ne révélait, avait dit celui-ci, le sens de l'allégorie. — Mais, répliquait le peintre, je n'ai nullement voulu faire une *allégorie*. » Il n'y a au fond, pas plus d'allégorie de couleurs et de formes qu'il n'y a d'allégorie musicale. Et il opposait à ce besoin involontaire chez tant d'hommes intelligents, précisément parce qu'ils sont

intelligents, d'un sens *rationnel* dans l'œuvre d'art, la citation de Mallarmé : que l'essentiel, dans une œuvre de cette nature « consiste précisément dans ce qui n'est pas exprimé ; qu'il résulte implicitement des éléments mis en œuvre, mais n'en est pas matériellement constitué. »

Et même nous n'avons pas besoin d'analyser ou de discuter ainsi théorie en présence d'une œuvre qui était entièrement d'impulsion, et dont toute idée préconçue, toute réflexion paralyserait l'élan, ferait, pour le spectateur comme pour le peintre, évanouir la magie. Quant à l'exécution même de la tâche : « J'ai essayé, écrivait Gauguin, ...de traduire mon rêve sans aucun recours à des moyens littéraires, avec toute la simplicité possible du métier. »

Mais alors ce titre, qui courait le risque de provoquer tant de paroles à côté de la peinture en elle-même ? Pas de littérature là-dedans ? Il répondait à l'objection par ceci, qui au premier abord, ressemble à une malice, et qui n'est qu'un renseignement candide : « Au réveil, mon œuvre terminée, je me dis, je dis : *D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?* Réflexion qui ne fait plus partie de la toile, mise alors en langage parlé, tout à fait à part sur la muraille qui encadre ; non un titre, mais une signature. »

La cause physique en quelque sorte, de la gestation et de l'éclosion de l'ouvrage, il la disait également en termes qu'il faut isoler des tirades, littéraires celles-là, à la tentation desquelles il se laissait aller en se mettant en tenue pour correspondre, une fois par hasard, avec un critique notoire : « *Ici, près de ma case, en plein silence, je rêve à des harmonies dans les parfums qui me grisent.* »

Ce sont ces parfums et ces harmonies et leur action sur Gauguin auxquels on doit vraiment son œuvre taïtienne et il est impossible à qui que ce soit de se remettre *artificiellement* dans les mêmes conditions de produire.

La courbe immense, enivrée et enivrante, que parcourut

l'art de Gauguin se mesure de cette œuvre à cette autre : de *la orana Maria* à *D'où venons-nous?* En l'espace de ces six à sept années, du premier voyage de découverte au troisième (et dernier) voyage d'imprégnation, de la confiance ardente à l'expérience douloureuse mais qui n'a fait que nous rendre plus intense, par contraste avec les rapports entre les hommes, la passion pour la beauté de l'humain et la caresse de la nature, Gauguin a passé du primitivisme à la spontanéité. Fraîche comme un beau matin est la première de ces œuvres extrêmes ; embrasée et détendue comme un soir somptueux est la seconde.

Nous avons vu combien étaient recherchées la finesse et la simplicité de la *Salutation taïtienne* ; voici l'*Adieu taïtien*. Dans la première, minutieuse description des détails amusants et charmants ; composition équilibrée, détermination, fine presque jusqu'à la sécheresse, des silhouettes, comme chez une sorte de Botticelli. Dans la page extrême, le détail n'intervient que comme un ornement précieux piqué dans un décor synthétique. La composition se fait toute seule, pour ainsi dire, et l'équilibre n'est plus dans les lignes, mais dans le sentiment général. Le sujet enfin, avec l'œuvre si typique de 1891, tient tout entier dans le tableau ; avec la grande évocation de 1897, il le dépasse.

Il en est ainsi, aux degrés aussi divers et aux distances aussi écartées qu'on le voudra, de toutes les évolutions chez les grands esprits et dans leurs créations. Entre les deux images que nous venons de comparer, il y a la même marche qu'entre le premier quatuor de Beethoven et le quatorzième, ou qu'entre *Rienzi*, ou même *Lohengrin*, et *Parsifal*. Cette marche va des analyses les plus ingénieuses, les plus fouillées et délicieuses, aux résumés tellement vastes, aux condensations si profondes, si repliées sur elles-mêmes que beaucoup de spectateurs, ou d'auditeurs, demeurant en route, ne voient plus rien, où justement il y a *tout*.

Ce vaste coup d'œil jeté sur l'homme au milieu de sa nature ne commence, à proprement parler, ni ne s'arrête. Cette surface oblongue de quatre mètres de long donne la même impression qu'une composition circulaire. Les groupes et les espaces sont inégaux, et cependant fortement rythmés. La figure d'homme élevant les bras pour cueillir des fruits, quoique non placée au centre, soutient tout le tableau, sans qu'il y ait là un artifice ni un paradoxe. Elle évoque un sentiment de force et de vie purement naturelle et instinctive. Les autres personnages sont plus complexes, mais non moins conformes à eux-mêmes, au rebours de tant de figures peintes dont tous les éléments sont en désaccord. Les trois jeunes femmes qui échangent des futilités sensuelles, près de l'enfant endormi, n'écoutent que leurs petites âmes animales, tout en adressant des œillades à l'invisible adversaire. L'autre groupe, de tristesse résignée chez la vieille femme, d'accablement mais non encore d'abdication chez la maorie encore belle et perfide, n'est pas moins expressif en lui-même, ni moins à sa place dans cette nature enveloppante et savoureuse.

Au second plan, c'est l'étrange qui continue le naturel. D'un côté, l'idole éclairée d'une lumière fantastique, de l'autre les deux figures drapées de pourpre, qui passent en se confiant dans l'ombre leurs secrets et qui semblent des apparitions au point de provoquer un geste de surprise de la femme « volontairement très grossie malgré la perspective », (dit Gauguin) qui rattache si fortement, derrière l'homme debout, le plan matériel au plan mystérieux, — tout cela nous le lisons sûrement, après coup, mais le peintre en a subi plutôt que voulu la logique visionnaire. Il s'est pour ainsi dire dicté le poème à lui-même dans un de ces moments où la supériorité est faite de tous les efforts antérieurs pour y parvenir.

Les termes dont Gauguin se servait en expliquant son effort, non plus à un critique, mais à un peintre capable de



HINA MARURU (FÊTE A HINA).
(Coll. Fayet.)

s'élever jusqu'à sa sensibilité de peintre, à Daniel de Monfreid, doivent être transcrits ici textuellement : « Je crois que non seulement cette toile dépasse en valeur toutes les précédentes (nous avons reconnu comme lui, plus tard, qu'elle en récapitulait toutes les forces), mais encore je n'en ferai jamais une meilleure ni une semblable. J'ai mis là avant de mourir toute mon énergie, une telle passion douloureuse dans des circonstances terribles, et une vision tellement nette sans corrections, que le hâtif disparaît, et que la vie en surgit. Cela ne pue pas le modèle, le métier et les prétendues règles — dont je me suis toujours affranchi, *mais quelquefois avec peur.* »

En somme, de cette toile si fortement simplifiée dans son aspect général; de toute cette symphonie où le ruisseau, les bois, la montagne et la mer, ponctués de fleurs et d'animaux, accompagnaient de leur harmonie bleue et verte la mélodie capricieuse des figures se détachant en jaune orangé; de cette alliance entre une réalité généralisée et un rêve qui confinait à la fièvre; de cette page où la vie était traduite avec effusion par un homme qui croyait déjà appartenir à la mort, et trouvait dans ce conflit des accents qui insinuent un avant-goût de mort dans une si envahissante saveur de parfums colorés, de couleurs parfumées, — de cette œuvre en un mot belle, et forte et folle, résulte une impression qui demeure unique et spéciale dans la peinture moderne.

En elle Gauguin avait réellement écrit son testament, mais sans désigner d'autres héritiers que ceux qui, sans l'imiter, sauront le comprendre.

XVI

MINUTE DE RECUEILLEMENT.

Bien que les détails abondent sur la période qui suit et qui va jusqu'à la dernière heure, nous pensons devoir la rendre concise, précipitée, comme tout dénouement de tragédie.

Pourquoi, un quart de siècle écoulé, insister sur les tristesses qui traînent et se répètent ? N'en avons-nous pas vu suffisamment ? A quoi bon détailler les phases de l'agonie quand nous en serons arrivés à ce point où l'homme n'est plus qu'à peine lui-même ? La longue lutte a été cruelle mais belle, et plus beaux encore les fruits pour lesquels elle a été supportée et même cultivée. La plus haute leçon morale a été maintenant donnée ; il nous tarde de ne plus que goûter la joie éprouvée par l'artiste et transmise par son œuvre.

Cette dernière partie de notre tâche sera la plus brève, parce qu'elle se bornera, comme elle le doit, aux plus utiles mais aussi aux plus sobres indications possibles pour mettre le mieux à même de connaître et comprendre les fleurs les plus rares et les plus expressives. C'est pourquoi l'avant dernière partie devrait être de compassion profonde mais sobre, et la finale de contemplation presque silencieuse.



MASQUE DE TAÏTIENNE, *bois sculpté.*
(Coll. D. de Monfreid.)

XVII

LA MARCHÉ AU SUPPLICE.

Le souci d'avoir à coucher à la belle étoile, si belle qu'elle fût, dans le cas trop vraisemblable où il ne pourrait pas rembourser son emprunt à la Banque de Taïti, fut au début de 1898 l'objet principal de la nouvelle année.

Sa grande décoration l'avait laissé momentanément épuisé. C'est l'ordinaire effet de ces sortes d'efforts. Mais par bonheur le découragement qui si souvent les suit l'avait épargné. Il trouvait à oser la regarder un réel bonheur que ne troublait pas la constatation de discutables fautes de proportions. Cet état que d'autres qualifieront sans doute d'esquisse, est pour lui bien plutôt la qualité même de « l'œuvre soudainement créée, brutale si l'on veut, mais grande et surhumaine. »

Un à-compte de quelque sept cents francs reçu à propos lui permet ce moment d'accalmie. Il songe, mais en n'y attachant qu'une importance accessoire à la publication de *Noa-Noa*, qui paraît interrompue dans la *Revue Blanche*. Mais le printemps arrive ; l'échéance approche ; les autres créanciers sont apaisés ; il faut au moins le pain sec de chaque jour. Gauguin demande (au prix de quel pénible sacrifice !) et obtient du Gouvernement un travail d'écritures et de dessin (*linéaire* !) pour un salaire de six francs par jour. A cette

minute son découragement est profond. Il renonce à peindre, à moins d'un revirement qu'il n'espère plus; il ne songe même plus à rentrer à Paris; on ne lui accorderait pas le passage gratuit, et à la Bourse on ne voudrait plus de lui.

Toutefois voici un court et d'ailleurs insuffisant répit. Environ six cents francs lui arrivent qui lui permettent d'en verser quatre cents, de payer les intérêts en retard et ceux à venir pour un sursis d'un semestre, et d'acquitter ses petites dettes — pas si petites! — de pain et de pharmacie.

Qu'on vende! Qu'on vende à tout prix! *Même le grand tableau!!* Les millionnaires ne paient pas cher... Qu'importe?

Il était temps! Il reçoit treize cents francs de diverses rentrées ou ventes. Il est juste assez sauvé pour pouvoir entrer en octobre à l'hôpital.

Il voudrait tout de même savoir ce qu'on pense de ses derniers envois? Pourtant « les Anciens, certains du moins, ont peint un peu comme lui, dans la solitude, sans se soucier de ce qui se faisait autour d'eux. » Si confiant, au printemps, dans la beauté de sa grande page, il se laisse maintenant assaillir par une timidité qui nous navre. « Elle doit être, il lui semble, ou très bonne ou très mauvaise. » Il y a tant de gens habiles à Paris! Ah! quand les indomptés de sa race en arrivent là!...

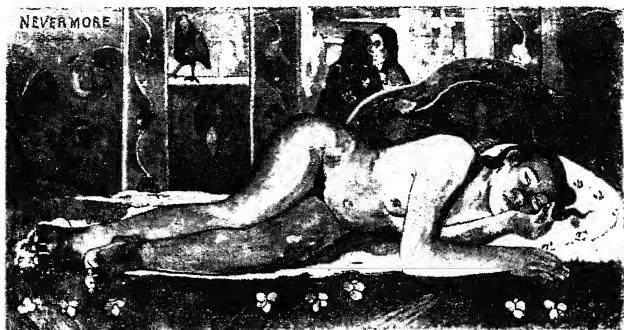
De son lit d'hôpital ou de son grabat dans sa case menacée, il apprend avec chagrin la mort de Mallarmé, avec qui ils se comprenaient, et que l'exagération de l'éloignement le fait considérer comme un « martyr de l'art » ainsi que lui.

Au milieu de ces ténèbres, il se rattache, presque enfantinement, à l'espérance d'un bonheur. Si Daniel pouvait lui envoyer quelques tubercules et quelques graines! Des dahlias simples, des capucines, des soleils, qui supportent les pays chauds.

Et voilà pour la morne année 1898.

Ce ne furent pas seulement les graines de fleurs sou-

haitées que lui adressa Daniel de Monfreid, mais aussi une somme d'argent provenant de la vente de diverses œuvres, entre autres le *Never more*. Il était enfin tiré d'affaire, ou à peu près. *Il recommence à travailler, en pensée* parce qu'il est couché encore. Mais ne savons-nous pas combien ces méditations présagent de renaissance ? Cette bonace est entrecoupée de tracas trop certains et de bonheurs relatifs. Sa cabane, pendant son absence à l'hôpital et dans le bureau des Travaux Publics a été ravagée par les pluies qui ont détruit



NEVERMORE.

son toit et gâté ses dessins ; habitée par les rats et les vermines qui ont dévoré son ménage. Mais ses fleurs ont poussé ! Les iris, les dahlias, les glaïeuls sont merveilleux, si les anémones se sont fondues en terre. Il va avoir autour de sa case « un véritable éden » ...qu'animera un cadeau de sa *vahiné* !... un petit garçon de deux mois « très joli », et qui va — ceci est extrêmement inattendu, et au fond plus triste que la tristesse, — « peut-être le rattacher à la vie ».

Dans tout cela ; dans certaines réflexions où à cinquante et un ans il se considère comme usé ; dans son refus d'exposer

en 1900, pour ne pas courir le danger, ô ironie ! le danger d'être mis en comparaison défavorable « avec les nombreux maîtres qu'il a indignement copiés », nous voyons d'incontestables symptômes, bien que lointains encore, de déchéance.

Il se contente d'une modeste victoire : la récapitulation de ses biens actuels, qui se montent à la possession d'une maison et d'un terrain qui valent bien trois mille cinq cents francs et qui rapportent cent cinquante beaux francs par an. La légende de l'orgueilleux (on allait même pendant ce temps-là à Paris jusqu'à dire : le féroce et le révoltant) Gauguin, est-elle assez différente de l'histoire ?

Ce qui lui demeurerait de son ancien esprit combatif (encore devons-nous toujours nous souvenir que ce n'était pas un esprit de provocation) devait, par la solitude et cette déformation qu'elle exerce sur les plus forts, se dépenser dans de futiles incidents locaux. Il supporte de menues vexations de voisins, de « vahinés », avec plus d'impatience que les grands dénis de justice et les succès incertains à Paris. Un Procureur considère qu'une plainte portée est insuffisante pour donner lieu à poursuites et Gauguin publie un journal où il pense l'accabler sous de lourdes et ternes tirades. Le petit magistrat a le bon sens de ne pas tenir compte de ces attaques d'un homme malade, et cela ne l'exaspère que davantage. Les numéros du *Sourire* se suivent, avec de vieux tours de plaisanterie depuis longtemps périmés à Vaugirard, mais, heureusement pour les collectionneurs futurs, avec des titres dessinés et gravés, d'une certaine rudesse sauvage.

Heureusement, dans la détente générale de sa force, cela le remet en humeur de graver, et ses essais, pour ainsi dire sans outils, sans encres ni papiers idoine, deviendront des objets rarissimes et réellement précieux. Il s'illusionne un peu sur une découverte d'impression qui consiste à peu près dans le même principe que celui des duplicata par le moyen



NAFÉA FAAÏPOÏPO (QUAND TE MARIES-TU ?).

du papier-charbon, la couche étant remplacée par de l'encre lithographique. Tout cela semble un peu précocement sénile, y compris les démêlés et les pénibles *Sourires*. On trouvera, si on en a la curiosité, ces documents dans le travail si complet de Rotonchamp. Mais à quoi bon s'attarder à ce qui ne révèle plus rien, quand on voit l'esprit se ralentir, le découragement s'étendre comme un nuage de plus en plus sombre sur cette vie qui fut magnifiquement remplie pour sa brièveté et aussi mal appréciée que celle de ses plus grands devanciers en infortune ?

Le train-train ordinaire se poursuit, sans grand travail, avec beaucoup de maux, un peu plus d'argent. Un prince Bibesco devient acheteur assez raisonnable, avec des intentions non dissimulées de spéculation. Un autre encouragement, plus digne de Gauguin, et plus réconfortant, lui vient à l'improviste de Béziers, où l'excellent peintre et sculpteur Louis-Paul (qui fut lui aussi victime, à demi, de l'éloignement hors du rude et parfois salubre champ de bataille parisien), lui vaut tout de suite l'appréciation, et bientôt les acquisitions, d'un riche propriétaire, Fayet, admirateur et ami d'Odilon Redon, et lui-même remarquablement doué pour les arts, principalement du point de vue ornemental.

Ses ressources ont pu s'en accroître quelque peu. Il calcule que son bien en 1900 se monte à cinq ou six mille francs. Il a fallu pour cela plus de peines, sans parler de beauté, que pour l'édification de certaines grandes fortunes. Si seulement il pouvait avoir recouvré aussi maintenant un regain de santé en même temps que ces minces aubaines ! Comme il se remettrait à peindre !

Il irait tout de suite aux Iles Marquises, qui maintenant sollicitent son imagination, et en même temps lui semblent plus favorables comme conditions d'existence. La vie a sensiblement renchéri à Taïti, près du double en cinq ans ;

les correspondances sont moins commodes; les impôts plus élevés (huit francs de plus par an! mais tout est relatif). La vie sera certainement plus facile et à meilleur marché, et surtout il trouvera des éléments nouveaux. Cela le détermine; malgré l'amour qu'il conserve pour l'installation qu'il



BEAUTÉS TAÏTIENNES.

(Coll. Fayet.)

a payée tant de fois, il faut qu'il trouve l'énergie nécessaire pour s'en arracher.

Ces dernières et très valables raisons artistiques, il y revient pendant l'été de 1901 qui est arrivé pendant ce débat: « Je crois qu'aux Marquises, avec la facilité qu'on a pour avoir des modèles, chose qui devient de plus en plus difficile

à Taïti, et avec des paysages alors à découvert (*sic*) — bref des éléments tout à fait nouveaux et plus sauvages, je vais faire de belles choses. Ici mon imagination commençait à se refroidir, puis aussi le public à trop s'habituer à Taïti. Le monde est si bête que lorsqu'on lui fera voir des éléments nouveaux et terribles, Taïti deviendra compréhensible et charmant. Mes toiles de Bretagne sont devenues de l'eau de rose à cause de Taïti. Taïti deviendra de l'eau de Cologne à cause des Marquises. »

En attendant il avait passé la fin de 1900 et janvier de 1901 à l'hôpital. Il ne partait qu'en août pour Hiva-Oa et c'est de novembre qu'est datée la première des sept lettres que devait encore recevoir Daniel de Monfreid.

XVIII

LES DERNIÈRES CLARTÉS.

Lorsqu'il se fut installé vers octobre 1901 à La Dominique (Hiva-Oa) il sembla que la destinée lui eût enfin accordé, tardivement, les jours heureux qu'elle lui devait, ainsi que nous aimons à dire. Mais elle ne nous doit rien, et elle le montre, — en exigeant les intérêts pour les moments de répit.

Il regardait avec satisfaction sa nouvelle demeure qui était « tout ce qu'un artiste modeste peut désirer ». C'est peut-être précisément parce que fait pour conquérir, il avait été, malgré les apparences, trop réellement « modeste » et de bon vouloir, qu'il n'en était arrivé que là. L'œuvre seule avait profité de la part d'admirable énergie qu'elle requérait; ce qui restait d'énergie pour la vie même avait été amoindri à chaque pas dans un domaine trop étroit, ou devait se manifester et finalement s'affaïsser contre des obstacles mesquins.

Enfin sa maison, à peu de distance de la mer lui offrait un atelier spacieux, un demi-hectare de terrain. Sa santé *avait l'air* de revenir. Il trouvait de beaux modèles, et il s'était mis à les étudier, attendant avec impatience les matériaux pour peindre, dont il était démuné.

Il se sentait inspiré dans son isolement. « La poésie,

écrivait-il, ici se dégage toute seule et il suffit de se laisser aller au rêve en peignant pour la suggérer. »

Six mois environ se passaient. Malgré quelques maux tenaces, il avait travaillé dans une grande et fraîche tranquillité. La vie était bonne et moins coûteuse qu'à Taïti. Paris le préoccupait un peu moins du point de vue pécuniaire. A peine s'intéressait-il à la publication un peu trop cavalière de *Noa-Noa* par Charles Morice à son *insu*.

Nous avons dit quelques mots de cet écrit hybride, curieux sans doute, mais qui ne représente pas Gauguin au naturel, — on le reconnaîtra après nous avoir suivi, même en ne tenant compte que des documents et des faits. On ne peut d'ailleurs lire sans quelque amusement les réflexions du peintre au sujet de sa collaboration et de son collaborateur. Il avait, dit-il, trouvé original d'écrire « en sauvage » parallèlement à un civilisé. Puis, il voulait « savoir un peu lequel des deux valait le mieux, du sauvage naïf et brutal ou du civilisé pourri ». Le livre a paru hors de saison, ajoute-t-il; mais « ce n'est pas, après tout, déshonorant... » pour le sauvage. La boutade est excellente. Hâtons-nous d'en savourer l'humour; nous n'aurons plus l'occasion de sourire.

Gauguin en est à cette période où les retours sur soi-même transposent la lumière au point de la reporter toute sur le passé. L'isolement qui, en novembre 1901, dans la lettre que nous citons à l'instant lui paraissait propre à « *le retremper* » a changé de couleur en mai 1902. « *Personne pour me reconforter, pour me consoler.* » Pouvez-vous lire cela sans avoir le cœur serré? Il se sent « impressionnable à l'extrême, et dans cet état sans énergie. » Nous ne connaissons rien dans la vie d'aucun homme d'art ou de pensée, nous ne dirons pas : qui n'égale — car il y eut des drames encore plus terribles et plus grandioses — mais qui surpasse en tristesse cette parole : « *Je ne suis pas le Gauguin d'autrefois.* »

Il se considère lui-même comme presque effacé du monde actif, encore qu'à de certains moments il souhaite deux ou trois années de guérison et de prospérité, de modeste prospérité. Il parle de lui presque au passé. « J'aurai fait mon devoir et si mes œuvres ne restent pas, il restera le



PÊCHEURS.

souvenir d'un artiste qui aura libéré la peinture de beaucoup de ses travers académiques d'autrefois, et de travers symbolistes, autre genre de sentimentalisme.» Il rit, si amèrement ! des critiques qui font de lui un emprunteur de Van Gogh ou de Cézanne, et des artistes qui se targuent de lui avoir ouvert la voie vers un art nouveau. Pour ceux-ci il avait plutôt de l'ironie. Sur le point de Van Gogh, lorsqu'un

critique attentif et sincère comme Fontainas croyait voir des analogies, il était plus sensible, et vers l'époque même où nous sommes, il prenait la peine de rectifier les relations et les faits. Avant le séjour en Arles, Vincent encore influencé par les impressionnistes « procédait toujours par grandes oppositions du ton sur une complémentaire. Tandis que plus tard... d'après mes conseils... il apprit l'orchestration d'un ton pur par tous les dérivés de ce ton. »

Mais qu'importent même ces erreurs d'appréciations ? Les classifications ne se font-elles pas en dehors des jugements immédiats ? L'esprit de Gauguin se détache des considérations de vanité. Ne l'avons-nous pas vu, à ses heures les plus impérieuses, consentir à ce que d'autres déjà profitent de ce qu'il a tenté ? Est-ce modestie ? N'est-ce pas plutôt conscience, ou espoir, d'avoir été, et de rester dans l'avenir, un chef d'école ? Quoi qu'il en soit, dans ces graves et touchantes méditations, son esprit s'élève à mesure que son énergie décroît : « La conscience d'abord, et l'estime de quelques-uns, les aristocrates qui comprennent : après cela, il n'y a rien... Vous connaissez mes idées sur ces fausses idées de littérature symboliste ou autre en peinture... les œuvres saines restent quand même et toutes les élucubrations critico-littéraires n'ont rien pu y changer... Peut-être trop orgueilleusement je me loue de ne pas être tombé dans ces travers... Le public ne me doit rien puisque mon œuvre picturale n'est que relativement bonne, mais les peintres me doivent quelque chose. »

L'homme qui parle ainsi après avoir été celui que nous avons vu est bien semblable à un beau mort. L'ami unique, l'ami affectueux, dévoué et délicat que fut Daniel de Monfreid pouvait s'y méprendre, et l'on décidera s'il s'y méprit ou non, sans que cela change rien à la reconnaissance que lui doivent ceux qui aiment et aimeront Gauguin.

Le cas est assez beau, de toute façon, pour que nous

l'examinions avec attention, interrompant un moment notre veillée.

A la fin de 1897, après ce terrible mois de dépression où Gauguin, après avoir envisagé pour la première fois le suicide, s'en remettait à la nature, averti par les vomissements de sang, pour en finir avec sa misère, Daniel de Monfreid avait pensé à la possibilité du salut par le retour, et sa lettre du 2 décembre lui envoyait ces paroles d'encouragement, fraternelles et lucides :

« Surtout mon pauvre ami, ne jetez pas le manche après la cognée ! Tâchez de retrouver un peu de cette énergie qui vous personnifie si bien. Ne songeriez-vous pas à revenir en Europe ?... Avec quoi, direz-vous ? Mais ne peut-on pas vous rapatrier gratis ? Une fois ici, vous pourriez vous relever, je crois. Sinon brillamment, du moins de façon à vivre sans mourir de faim ou de maladie. Vos dernières lettres, celle-ci surtout, me glacent de tristesse. Vous parlez de ne plus toucher une brosse, de détester l'art qui vous fut ingrat jusqu'à en succomber ?... Enfin que sais-je ? Un homme comme vous ne peut être au bout de son rouleau à votre âge. »

Mais, on l'a vu, les circonstances en avaient décidé autrement, et Gauguin s'était trouvé ranimé par son épuisement même, après sa flambée de la peinture : *Où allons-nous ?*, son suicide manqué et l'arrivée de quelques moyens de sursis. Les circonstances s'étaient réenchaînées...

Et voici maintenant que malgré l'enlissement où nous venons de le voir, c'est Gauguin lui-même qui entrevoit la possibilité de revenir, en profitant d'une exposition qui semble avoir chance de s'organiser pour 1903 avec le concours de Fayet. Alors un curieux débat s'engage à distance dans l'esprit de chacun des deux amis. Gauguin croit qu'il trouverait en Europe plus de probabilités de guérison pour son eczéma suppliciant et sa cheville jadis brisée. Il irait dans la région

pyrénéenne avec Monfreid, et même ferait une incursion en

Espagne, car si les Espagnols ont été archifaits, « il se les figure autrement ». Et pourtant « quel dommage de quitter un pays aussi beau que les Marquises ! »

De son côté Monfreid ne le dissuade point ; il trouve même ce désir si naturel ! Il l'avait prévu ; il y préparait l'opinion, — mais il redoutait les conséquences d'une tentative de réacclimatation. De là cette lettre si belle de clairvoyance et de sollicitude que nous sommes heureux d'avoir obtenue de son auteur. Elle est datée du 14 novembre 1902. Elle commence par les assurances les plus réconfortantes, tout en étant les plus sincères, car elles présentent à côté des raisons d'espérer, la nécessité de se montrer patient : « Peu à peu votre notoriété s'élargit, dans un public qui vous ignorait naguère. C'est un travail lent, mais sûr. Seulement, hélas ! la vie est courte. »



BOIS SCULPTÉ.

(Coll. D. de Monfreid.)

Puis, avec la même loyauté, il aborde directement la question du retour. C'est un modèle, à la fois de bon sens et de pénétration, de la part d'un homme qui ne peut, malgré tout, dégager de façon absolument nette, de tant de fluctuations, l'état réel de son ami.

« Alors vous songez à réintégrer la vieille Europe ? J'ai toujours pensé, pour mon compte, que vous reviendriez à un moment donné, quoi que j'aie toujours dit le contraire à tout le monde. En effet, tant de personnes m'ont dit, narquoisement : « Alors vous coupez là-dedans ?... Vous croyez ça, vous, que Gauguin veut finir ses jours en Océanie ?... » J'ai, naturellement, répondu invariablement que c'était votre formelle intention et pas du tout une fumisterie. Mais à part moi, je me disais qu'un moment viendrait où vous auriez la nostalgie de la France; et cela malgré votre nature indépen-



SCULPTURE.

(Coll. D. de Monfreid.)

dante et forte... Pourtant, si vous voyiez cela de moins loin, la tentation ne vous viendrait pas de revivre au milieu des saletés civilisées, des luttes d'appétits vils, ou de vices faisandés et grotesques, sans parler de notre pauvre climat ! Ne craignez-vous pas que votre santé, ici, n'achève de se délabrer ?... Vous êtes là-bas, ce me semble, dans des conditions d'hygiène naturelle. La vie sauvage est sûrement plus rationnelle que la vie civilisée pour résister aux infirmités... L'animalité qui est en nous, comme vous dites avec juste raison, et qu'il ne faut pas mépriser (tant s'en faut !) reprend ses droits et rétablit l'équilibre, l'harmonie du corps et de l'intellect. »

Cependant ces considérations n'avaient pas convaincu le patient, qui, comme tous ses pareils, agitait d'autant plus de projets qu'il devenait incapable de les réaliser. Il semble qu'une de ses lettres se soit perdue entre celle d'octobre 1902 où il se décrit « ne guérissant pas, se tordant dans de grandes souffrances, produisant peu ou mal » et celle qui vient presque six mois après, en février 1903. Car celle de Monfreid que l'on va lire paraît répondre à de nouvelles intentions de retour en Europe. Reproduite en partie dans la belle et sensible préface de Segalen, il faut toutefois ajouter à cet extrait les dernières lignes, qui en modifient sensiblement l'accent, car si la citation s'arrête sur une implacabilité cornélienne, et bien faite pour rendre hommage à Gauguin de façon justement flatteuse pour sa fierté, la continuation est de nature à ne le point décourager. Au contraire ces consolations qu'il se plaignait de ne pas avoir dans sa solitude, elle les lui apporte, chaleureuses et tendres. En outre, pour nous, elles sont remarquables par cette prescience que seule donne l'amitié vigilante et désintéressée.

« Maintenant, mon cher Gauguin, au sujet de votre départ, voulez-vous me permettre de vous communiquer les impressions de M. Fayet ; ce sont aussi les miennes. Ce qui s'explique



TE AA NO AREOIS (LE GERME DES AREOIS).

par ceci que M. Fayet vous porte autant d'intérêt et d'admiration que moi. Il est à craindre que votre venue ne vienne déranger un travail qui a lieu dans l'opinion publique à votre sujet. Vous êtes actuellement cet artiste inouï, légendaire, qui, du fond de l'Océanie envoie ses œuvres déconcertantes, inimitables, œuvres définitives d'un grand homme pour ainsi dire disparu du monde. Vos ennemis (et vous en avez un bon nombre comme tous ceux qui gênent les médiocres) ne disent rien, n'osent vous combattre, n'y pensent pas : vous êtes si loin !... Vous ne devez pas revenir !... Vous ne devez par conséquent pas leur ravir l'os qu'ils ont aux dents... Bref, vous jouissez de l'immunité des grands morts, vous êtes passé dans l'histoire de l'art ! — Et entre temps le public s'éduque ; on fait inconsciemment ou volontairement marcher votre réputation... Laissez ce travail se produire en entier : il n'en est qu'à son début. Un an, deux ans peut-être seront nécessaires encore pour qu'il porte quelques fruits. Attendez patiemment ; les autres travaillent pour vous !

« Personnellement laissez-moi vous dire que je redoute un triste résultat pour votre santé si délabrée déjà... Paris, mon cher Gauguin, j'ai bien peur que ce ne soit... votre mort ! »

Gauguin, loin d'être affecté par une lettre si vigilante, et sûr qu'il était de l'excellence des intentions de Monfreid à son égard, se contente de discuter timidement, presque comme un enfant docile vis-à-vis d'un camarade dont il reconnaît l'autorité. « Il ne ferait que passer à Paris pour aller travailler en Espagne », personne n'en saurait rien. Et puis, contradiction : « A Paris, on peut cacher sa misère, trouver aussi de la pitié. » Tout cela est mélancolique, vacillant, avertisseur.

Deux coups allaient suffire pour tout achever.

L'un, une catastrophe matérielle, réparable, mais dangereuse pour l'homme affaibli. Un cyclone d'une violence extraordinaire, avec un raz de marée, avait ravagé l'île et

endommagé sa case, heureusement construite avec une prévoyante solidité. Ce n'était qu'une perte matérielle, si mal à propos qu'elle s'ajoutât aux autres ennuis.

La seconde affaire était beaucoup plus grave, et d'autant plus qu'elle venait de Gauguin lui-même, non par sa faute, le malheureux, mais par celle de l'accumulation des misères, de la déformation progressive des choses dans l'imagination d'un déraciné. Plus absorbé par ses soucis et par ses souffrances que par le travail qui exige un esprit libre, une contemplation lente et paisible, son attention se portait sur les petites affaires de l'entourage, s'y distrait et finissait par se les exagérer. Son énergie ne trouvait à s'employer qu'à des occasions qu'il aurait dédaignées, s'il avait été captivé par une œuvre nouvelle.

Des rapports exempts de bienveillance peu à peu s'exaspèrent entre le petit personnel administratif, procureur, gendarme, gratte-papiers, évêque même, et l'*artiste*, — titre déjà par lui-même exposé à l'hostilité, — mais par surcroît devenu maori et prenant parti pour les maoris si méprisés. On vexe Gauguin par les mille procédés des petits milieux provinciaux aggravés d'esprit colonial. A qui souffre de grands maux il suffit d'une mouche importune pour entrer en fureur. Gauguin cherche à son tour à être désagréable à ses persécuteurs. Il le fait avec la plus grande maladresse et imprudence possibles, cherchant à convaincre le gendarme de complicité avec des contrebandiers, publiant des articles dans son maladif *Sourire*, plus lamentables encore que ceux de Taïti, adressant par cette voie des lettres outrageantes à un magistrat moins tolérant que celui de Papaëte. Et le voici condamné, cela n'est plus drôle, à trois mois de prison et mille francs d'amende (mars 1903).

Ce seront des frais de voyage pour aller en appel à Taïti, de l'argent pour les honoraires d'un avocat, avec la quasi-certitude de voir confirmer et exécuter la condamnation. C'est

le gouffre. Gauguin s'en plaint à la destinée. On trouve dans Rotonchamp tous les détails de cette affaire oiseuse et cruelle. Nous ne pouvons nous y appesantir. Il ne devait plus que se traîner en attendant la mort. Elle vint enfin sans trop tarder.

Un pasteur protestant voisin lui avait encore témoigné quelque sympathie et l'avait gratifié de quelque assistance le matin même du 8 mai 1903. Il trouva ce qui restait d'un grand artiste et d'un grand infortuné qui ne faisait plus que se survivre, entre les bras, ou plutôt entre les dents, d'un vieux maorie superstitieux et anthropophage mal converti, qui s'était attaché à lui.



XIX

DE "LOTI" A "KOKÉ".

Il est impossible, lorsqu'on *lit* les peintures de Gauguin, de ne pas *voir* les images de Taïti et des Taïtiennes que nous a laissées un autre et inoublié peintre, Pierre Loti. Rarahu a précédé Téhoura; les tableaux de la vie océanienne et leurs enchantements tracés par l'écrivain devançaient de plus d'une douzaine d'années le premier voyage de Gauguin à Taïti et le *Mariage de Loti* avait été publié quinze ans avant que le peintre de *Noa-Noa* eût (selon son affirmation catégorique), « *imaginé et ordonné* » sa collaboration littéraire avec Charles Morice.

Dans quelle mesure la pensée de Julien Viaud-Loti a-t-elle hanté Gauguin-Koké? Quelle attraction a pu être déterminée par un livre qui avait eu et conservait un retentissement que nous ne pouvons pas un moment supposer n'être pas parvenu aux oreilles d'un homme aussi curieux d'esprit et aussi avide d'exotisme? Gauguin ne semble pas s'être jamais laissé aller à quelque confiance à cet égard. L'on peut penser qu'il ne lui déplaisait pas de ménager un effet, et de laisser supposer que *de son côté* il avait découvert

une patrie solaire, lui Inca, tout aussi bien que l'élégant officier de marine.

Quoi qu'il en soit, le rapprochement, au point où nous en sommes arrivé de notre étude, ne sera pas sans intérêt, ni sans utilité, comme contrôle intellectuel et moral, comme justification de certains sentiments et vues que l'on s'est bien hâté de blâmer chez Gauguin — alors qu'on se pâmait devant le roman écrit au détriment du roman vécu ; — enfin comme introduction à ce qui nous reste à dire de l'esthétique si particulière de notre personnage.

Tout d'abord, le voyage de l'un et de l'autre a pour cause un « *désir étrange* », très artificiellement suggéré chez Loti par la fable un peu puérile de son frère qui a laissé là-bas une « veuve » tahitienne ; mais désir autrement spontané et puissant chez le peintre épris de couleurs et de formes. Mais par répercussion le charme du style peut avoir joué un rôle dans les nostalgies de Gauguin, en précisant toutes ses tentations sur son tempérament aux multiples sensualités. Les nuances les plus délicates de l'ombre, de la fraîcheur, de la verdure, des fleurs, des yeux, des gestes souples et sauvages, étaient notés avec un art que Gauguin a pu subir, mais qu'il égalera en coloris, — et dépassera en grandeur.

Quant aux rencontres, au parallélisme des impressions morales et de leurs influences sur l'un et l'autre Européen « océanisé » ils sont plus saisissants encore. Par exemple nous retrouvons dans le roman le sentiment mystérieux de la *Peur* que nous avons vu si dramatiquement rendu par Gauguin dans son tableau *Manao Tupapaou*, et qui fait que « d'avoir eu peur ensemble » est partie intégrante d'une parfaite nuit de noces.

Singulière alternance des jours enchanteurs et des nuits angoissées ! Cette notation de Loti explique, en même temps que ce contraste, l'attrait immédiat qui rendait Papaëte pré-



Portrait d'une "Vahiné".
(Coll. D. de Monfreid.)

férable à Vaugirard, et même à Pont-Aven : « Dans ce pays où l'on n'a absolument rien à redouter, ni des plantes, ni des bêtes, ni des hommes ; où l'on peut n'importe où s'endormir en plein air, seul et sans arme, les indigènes ont peur de la nuit... »

L'emprise devient vite irrémédiable, et dans une autre citation nous retrouvons même, par avance, la fatalité de Gauguin jusqu'à sa mort. En somme l'amicale pression de Monfreid sur lui au moment d'une intention de retour peu arrêtée d'ailleurs, n'eût pas eu de peine à le retenir, n'eût-il pas été au seuil de l'agonie : « Tout doucement, dit Loti, se tissaient autour de moi ces mille petits fils inextricables, faits de tous les charmes de l'Océanie, qui forment à la longue des réseaux dangereux, des voiles sur le passé, la patrie et la famille — et finissent par si bien vous envelopper, qu'on ne s'échappe plus. »

Le héros du roman est tourmenté, comme le peintre, par l'idée de revenir un jour « finir sa vie » à ces rives ensorcelantes, tant l'amour et la mort y sont de complicité.

Il n'est pas moins curieux de remarquer que certaines observations de détail concordent chez les deux voyageurs. De même que Loti, Gauguin a été frappé — et finalement appelé, — par la réputation des Iles Marquises « où la beauté des formes est célèbre, et la race réputée une des plus belles du monde ». Gauguin dira : « Je suis de plus en plus heureux de ma détermination et je vous assure qu'au point de vue de la peinture, c'est Admirable. Des modèles!! une merveille... »

Le vieil anthropophage qui vit mourir *Koké* entre ses bras et qui lui mâchait le crâne pour le rappeler à la vie, recette polynésienne, n'est point non plus, certes, un personnage de fantaisie, et l'on ne peut pas taxer de plagiat ce moment de notre tragédie réelle. En 1878, au moment de la publication du *Mariage de Loti*, « l'anthropophagie régnait

encore dans une île voisine (de Nouka-Hiva) Hiva-oa ou la *Dominique* », juste celle où mourait Gauguin en 1903. Qu'est-ce qu'un quart de siècle pour que les conversions soient définitives ?

Enfin, si la morale est affaire de latitude, la désinvolture avec laquelle Gauguin traitait — non sans quelque tendresse



" PAROLES DU DIABLE ".

pourtant, — sa progéniture polynésienne, et qui lui a été si sévèrement reprochée par nos modèles de vertu, serait chose des plus naturelles, et même une autre façon de faire eût choqué les usages : « Dans ce pays où la misère est inconnue et le travail inutile, où chacun a sa place au soleil et à l'ombre, sa place dans l'eau et sa nourriture dans les bois, les enfants croissent comme les plantes, libres et sans culture

là où le caprice de leurs parents les a placés. La famille n'a pas cette cohésion que lui donne en Europe, à défaut d'autre cause, le besoin de lutter pour vivre. »

C'est même la contradiction qui rend si factice dans le roman de Loti la recherche, même point paternelle, mais simplement avunculaire, des enfants du frère « Rouéri ».

Gauguin, infiniment plus logique, se préoccupa jusqu'à

la fin de ses enfants légitimes en Europe, bien qu'il sût ne pas les laisser dans la misère noire, mais ceux des Iles peuvent être légers à sa mémoire et se passer de notre commisération.

XX

QUELQUES POINTS DE VUE TECHNIQUES.

Nous n'avons pas une distance si longue à franchir pour revenir de la morale et de la vie sensuelle à l'esthétique et à la vie intellectuelle, car ce fut dans Taïti même, à Atouana, que Gauguin rédigea, en 1902, un de ses principaux et de ses plus forts écrits sur l'art.

Le titre, *Racontars d'un rapin*, seul, n'est pas dans la note et pourrait donner une idée fausse de ces pages judicieuses, graves, et souvent très profondes. Une maîtrise de pensée s'y constate par rapport aux premiers essais, pourtant déjà si intéressants, tels que la grande lettre à Schuffenecker datée de 1887. C'est un trait de l'intelligence si remarquable de Gauguin, que d'avoir pu méditer dans des conditions de vie si différentes de celles des milieux européens sur les hautes questions de l'art moderne, et d'y avoir apporté de vives lumières.

Cet écrit, ainsi que celui des *Diverses choses* est à lire tout entier. La présente étude deviendrait une simple compilation si nous y taillions des extraits quasi *in-extenso*. Il nous paraît préférable d'esquisser, pour compléter et résumer tout ce que nous avons eu l'occasion de cueillir au passage en fait de pensées et de boutades en relation avec la vie et le labeur, une sorte de schéma de ses convictions et de ses préceptes.

Un point sur lequel il paraît nécessaire d'insister avant

de résumer l'esthétique de Gauguin est celui-ci : elle est en partie acquise, et en partie non moindre, spontanée. Comme nous l'avons vu au début de cette étude, et ce qui a pu échapper à ses contemporains, particulièrement les plus jeunes, c'est que même pendant sa période de la Bourse, il avait obscurément médité sans guide autre que son instinct, et sans autre stimulant que la sympathie encore imprécise pour ceux qui représentaient certaines volontés d'indépendance, nommément les Impressionnistes. Plus tard vint la période du symbolisme où il fut à la fois influent et influencé, réceptif et propagateur. C'est ainsi que les conversations avec Sérurier, notamment, ont leur écho dans plus d'un de ses entretiens. Mais tout en étant très sensible, Gauguin est en même temps très dominateur. Ce qu'il s'est assimilé, il le rend sien, et très fortement, car il y ajoute beaucoup de son énergie et de ses réflexions ruminées. Ceux qui voudront le suivre, comme nous l'avons fait, en détail, depuis ses premiers écrits jusqu'aux derniers, et aux passages les plus saisissants des lettres à Daniel de Monfreid, n'auront pas de peine à reconnaître que sa pensée devient de plus en plus profonde et plus élevée. Son esthétique a donc commencé par le partage, ce qui est inévitable aux périodes de changement d'orientation dans l'art, mais elle a fini par la pleine et originale possession.

Au surplus, nous devons répéter que ces discussions n'ont plus l'intérêt qu'elles avaient alors. Ceux qui composaient non l'école, mais la rencontre, de Pont-Aven, annonçaient déjà leurs personnalités différentes, auxquelles les discours et les revendications ne pouvaient rien changer. Quant à la culture première, si elle parut manquer encore à Gauguin à cette époque, il s'en créa une singulièrement adaptée à ses forces créatrices.

Il avait d'ailleurs fini par contracter, par le fait de ces souvenirs, une grande aversion pour les théories, les méthodes



BOIS SCULPTÉ.

(Coll. D. de Monfreid.)

et les étiquettes. Il semblait qu'elles fussent en désaccord avec la profonde *ingénuité* qu'il garda jusqu'à la fin de sa vie. Nous pensons qu'il n'est pas besoin de définir ce mot, mais l'examen de la moindre de ses œuvres montre qu'il garda toujours sa fraîcheur d'impressions et sa force d'expression.

Aussi, le premier trait, sur lequel il insiste souvent, c'est qu'il est le moins systématique qu'il peut : « Si les autres, dit-il, m'ont gratifié d'un système, moi je n'en ai pas. L'artiste doit être libre, ou il n'est pas artiste. »

Il ne s'arrêta donc pas trop aux simples questions de forme. Un instant il avait accepté d'enseigner, ou tout au moins de corriger, dans un atelier de Montparnasse. Or ses corrections consistaient à ne pas corriger du tout. « Vous serez toujours à même, disait-il à ses « élèves », d'arriver à la précision, si vous y tenez. » Mais il croyait leur rendre un meilleur service en leur signalant des « fautes d'art ». De son ami Armand Seguin, il disait : « il n'a pas encore assez accentué ses défauts pour mériter d'être appelé un maître. »

Lui qui, particulièrement pour la couleur, avait bientôt trouvé les *équivalents* qui s'accordaient avec son tempérament, exprime très heureusement ce côté personnel, mystérieux : « La couleur, étant elle-même énigmatique dans les sensations qu'elle nous donne, on ne peut logiquement l'employer qu'énigmatiquement. » Et encore ceci : « Qui vous dit qu'on doit chercher l'opposition des tons?... Cherchez l'harmonie et non l'opposition, l'accord et non le heurt. »

Puis, quant à la perspective, avec laquelle il a pris surtout dans sa dernière période des libertés que l'on peut qualifier de géniales : « Que dire des défauts choquants que donne la perspective réelle ? Défauts moins choquants peut-être dans le paysage, où les parties qui se présentent en avant peuvent être grossies même démesurément, sans que le spectateur en soit aussi blessé que quand il s'agit de figures humaines. Corrigez dans un tableau cette inflexible perspective qui fausse la vue des objets à force de justesse ? » C'est cette liberté, nous l'avons vu, qui donne une si grande force expressive au grand tableau : *Où allons-nous ?*

Le grand précepte sur lequel il revient toujours, la grande conviction qui anime toutes ses œuvres, c'est avant tout la recherche de l'harmonie, de « *la musique du tableau* ». Aussi, si nous reprenons ce que nous venons de citer quant à l'interprétation de la forme, fut-ce une déformation involontaire, et quant à l'harmonisation des couleurs, le maître de qui Gauguin se rapprocherait le plus, ce serait en réalité Delacroix. Il en est beaucoup plus voisin, certes, que de l'impressionnisme, bien qu'à son avis le travail du peintre « ne sera jamais trop lumineux. » Conséquences : « Ce qui semble gris est un composé de nuances claires qu'un œil exercé devine. » Et : « Allez du clair au foncé, et non du foncé au clair. »

Sur l'enfantement même de l'œuvre d'art il était à la fois très rigoureux pour la conception et très large (quoique très exigeant) pour l'exécution. « Où commence l'exécution,



LE CATÉCHISME.

disait-il, où finit-elle?... Les froids calculs de la raison n'ont pas présidé à l'éclosion, mais qui sait quand, au fond de l'être, l'œuvre a été commencée? » Aussi chez lui tout en demeurant toujours très délicate et très soignée, l'exécution n'est-elle jamais fatiguée.

Un excellent résumé de ce qu'on peut, sans employer un mot trop pompeux, appeler sa doctrine, se trouve tracé dans le livre d'un des plus intelligents, des plus pénétrants parmi les plus jeunes artistes qui l'approchèrent alors. Nous ne saurions mieux faire que de reproduire cette page de Jan Verkade, qui devint le moine peintre du monastère de Beuron. Verkade, dans cette curieuse auto-biographie, le *Tourment de Dieu*, si émouvante par sa simplicité, écrit ceci : « Gauguin haïssait en peinture la copie servile de la nature et il se trouvait dans une certaine opposition avec l'impressionnisme. Il parlait, c'est vrai, de la perception des sens, mais il enseignait que l'impression de la nature doit s'allier au sentiment esthétique qui choisit, ordonne, simplifie et synthétise... Donc toute œuvre d'art doit avoir une double naissance, une naissance dans l'esprit et une dans la matière; mais cette dernière ne peut se faire heureusement que par l'application des lois éternelles de l'art que nous communiquons, soit l'expérience des autres, soit notre expérience personnelle ou bien l'intuition. Et quand Gauguin exigeait *une construction logique de la composition, une distribution harmonieuse des taches claires et des taches sombres, la simplification des formes et des proportions afin de donner à la silhouette une expression forte et éloquente (en ménageant les contrastes de la lumière et de l'ombre)*, quand il tenait, en véritable coloriste, aux couleurs lumineuses et franches, il montrait ainsi qu'il connaissait les moyens les plus importants de la peinture... Très habile lui-même, il mettait les autres en garde contre trop de facilité... Gauguin apprenait à ses élèves à réestimer les anciens maîtres que la génération

des plein-airistes et pointillistes avait considéré comme ayant vécu leur temps. *Il rendit tous ses droits à la composition du tableau*, et enseigna avec Goethe que c'est dans la limitation des moyens que l'artiste peut le mieux montrer sa force. C'est ainsi qu'au début il ne permettait à ses élèves que l'emploi de cinq à six couleurs : bleu de Prusse, laque de garance,



MANAO TUPAHU (L'ESPRIT DES MORTS VEILLE).

vermillon, jaune de chrome ou cadmium, ocre jaune et blanc. *Mais avec tout cela il restait un individualiste convaincu* qui, dans tous les moyens d'art, ne voyait en réalité *que des moyens.* »

Quant aux couleurs, il en augmenta plus tard le nombre pour son usage personnel, ainsi que nous le voyons dans ses demandes d'envoi à Taïti. Il ajoutait, en assez grande

proportion l'outremer, en moindre le cobalt, en plus grande le vert Veronèse (à la bonne qualité duquel il tenait beaucoup avec raison), puis la terre verte, la laque carminée, l'ocre rû et (en très petite quantité) la garance « pas rose ».

Il préférait la grosse toile un peu pelucheuse, préparée à la colle de peau avec très peu de blanc d'Espagne. C'étaient du moins les formules auxquelles il était arrivé, par expérience et pour sa commodité, aux environs de 1900.

L'emploi qu'il avait fait des matériaux était très raisonné, et cela, au point qu'il prévoyait *tel qu'il s'est accompli, l'embellissement de sa matière* qui pouvait paraître alors un peu rude, sauvage, et même négligée. Il écrivait, en réponse à certaines objections de Daniel de Monfreid : « Je ne sais pas si dans quelques années, quand la matière aura durci suffisamment, que l'huile aura disparu, si vous ne retrouverez pas une matière riche, car je me souviens de quelques toiles, entre autres une marine de Bretagne faite aussi légèrement que possible... Elle était devenue, au bout de quelques années, méconnaissable et tout à fait riche de matière ! »

Ainsi, par l'expérience, par la méditation, comme par le raisonnement, sans perdre pour cela ses qualités natives d'intuition et d'enthousiasme, Gauguin, dépourvu, au début de la vie, presque de toute culture première, avait fini par amasser des trésors de savoir.

Nous en avons retrouvé un témoignage curieux dans des lettres qu'il nous avait adressées lors de son séjour à Paris dans l'historique « atelier jaune » de la rue Vercingétorix. Nous avons alors provoqué une consultation entre les principaux peintres pour protester contre les « restaurations » désastreuses du Louvre. Bien que nous revenions des considérations générales aux questions de détail, on lira avec intérêt ces recettes et procédés, que nous avons conservés inédits.

« Avez-vous remarqué que les surfaces non absorbantes

et grasses [comme le verre, les murs peints à l'huile], etc... amassaient l'hiver quand on chauffait, *surtout* quand on chauffait, toute la buée, pour nous la renvoyer en légers ruisseaux ?

« Avez-vous remarqué que le plâtre et la pierre subissent assez facilement tous les changements de température ?

« Voilà, direz-vous, bien des vérités de La Palisse. Quelquefois ces vérités sont bonnes à dire quand les gens de direction, savants, et autres, ne veulent pas en tenir compte. Vous déplorez comme moi le mauvais état de nos musées qui ne savent pas préserver nos chefs-d'œuvre de la destruction causée par les changements de température. Laissez-moi donc vous raconter comment *mon voisin* a installé son petit appartement pour avoir à peu de frais sa collection préservée des intempéries. Il a tout simplement tenu compte de ces vérités de La Palisse.

« Ses murs sont tendus d'une forte couche de nattes achetées au bon marché et qu'il a par la teinture teintée et décorée à son gré. Jamais l'eau ne suinte sur ses murs et ses tableaux sont comme des rois nés sur une litière saine qui, l'hiver comme l'été, reste à peu près à la même température. Par des ventilateurs l'appartement est aéré suffisamment et mon voisin ne chauffe que très peu ; aussi l'eau ne coule jamais sur ses tableaux. Bref tout reste intact.

« Le jour où nos musées seront installés comme l'appartement de mon voisin, vous n'aurez plus à déplorer ce qui vous chagrine aujourd'hui.

« Autre chose. Par un autre moyen très simple, mon voisin ne voit jamais ses tableaux noircir, et si vous le désirez, je suis tout vôtre pour vous confier ce secret.

« Autre chose et ceci est grave aussi. Tous les jours des maçons la palette à la main viennent restaurer les tableaux du Louvre. Sortis de leur main on ne saurait distinguer la partie saine de la partie malade. Mais au bout de quelque

temps nous apercevons les parties réparées qui se jaunissent dans une forme bien connue (rond comme la lune). Ce petit rond s'agrandit de jour en jour. Vous voyez d'ici une cuisse de nymphe qui se couvre de taches de rousseur. Mon voisin prétend que le moyen est aussi très simple pour éviter ces accidents. Si vous le désirez je suis encore tout vôtre pour vous faire connaître ce petit secret. »

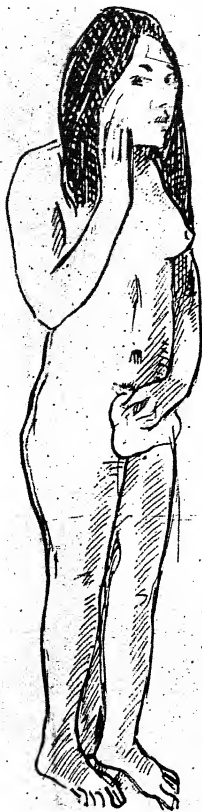
Ayant demandé les éclaircissements si obligeamment proposés, le « voisin » nous communiqua ainsi ces secrets, « secrets de Polichinelle, du reste », ajoutait-il :

« 1° Le vernis, *même de qualité extra*, n'est jamais qu'un enduit de résine. Si blanchie qu'elle soit, elle retourne toujours à son origine qui est jaune. Elle a en outre par sa nature elle-même le défaut de supprimer l'air sur la peinture sans avoir la qualité d'empêcher les acides de décomposer les tons. La résine est *bon conducteur de tout*. Vous savez comme moi que les Rembrandt non vernis sont restés frais et gris comme au premier jour. A quoi attribuer cette différence, sinon au vernis ?

« La cire blanche n'a aucun de ces inconvénients, nous en avons la preuve dans les tableaux anciens faits à la cire. Mon voisin en a fait l'expérience avec la cire par dessus, et il a obtenu le même résultat. La cire empêche, sur la peinture comme sur le bois, toute espèce de crasse et de détérioration.

« Pour les réparations de tableaux, voici l'opération délicate qui doit être faite par des mains intelligentes. Auparavant je veux vous expliquer les défauts de la réparation à l'huile. Les couleurs sont posées sur la toile avec une matière agglomérante, soit la colle, soit l'huile. Quand ils sont anciens, par conséquent désagrégés de leur huile, la couleur parfaitement sèche est une matière dure, mais poreuse, sensible aux corps gras. Il est hors de doute que toute huile nouvelle viendra petit à petit à être absorbée par la

couleur sèche avoisinant la partie malade. De là ces taches jaunes qui grandissent de jour en jour. Faites-en l'essai sur un bloc poreux de couleur sèche, le blanc d'Espagne, par exemple. Ceci établi il est donc de toute évidence que l'huile est l'ennemi. — Voici un autre moyen :



ETUDE.

« Il faut remplir les trous avec de la couleur agglomérée par de la colle de caséine, la seule que l'humidité n'attaque pas, n'étant soluble que dans un bain prolongé d'ammoniaque. Retrouver aussi le ton exact voisin n'est pas commode, je le sais, mais il est facile de terminer l'opération par un glacis de couleur à l'huile très dégraissée ou par une essence volatile comme l'essence minérale ou la benzine. Le corps gras disparaît presque entièrement et il vous reste une matière dure. »

En somme, ce soin des détails n'est pas la marque d'un esprit mesquin. Il a été partagé par les plus grands artistes et Gauguin a pu dire, comme le disait Poussin à ses élèves : « Je n'ai jamais rien négligé. »

On a parfois répété une sentence spirituelle de Maurice Denis qui tout d'abord paraît un excellent raccourci. Mais elle nous semble devoir être modifiée et nous demandons à l'avenir d'interjeter appel : « Gauguin qui a mis tant

de désordre et d'incohérence dans sa vie, n'en tolérait pas dans sa peinture. » En réalité, c'est plutôt *la vie qui a mis* du désordre en lui et l'incohérence n'était pas dans cet esprit essentiellement harmonieux.

Hélas ! nous avons vu quels enchainements de fatalités, quels obstacles, ignorés aujourd'hui de tant d'artistes à bruyants succès, lancés par des marchands comme des « valeurs » — ironie des mots ! ou comme des entreprises industrielles, avaient été la cause de ces « désordres » ; quels douloureux malentendus ; quels dénis de justice, artistique, morale, vitale même, étaient au fond de ces « incohérences » et à quelle fin lamentable ils avaient peu à peu amené ce fier courage. Que de cette révision que nous avons tentée il reste seulement la compassion pour un grand caractère qui a souffert, et pour un grand talent qui sans pouvoir se déployer tout au large, a ouvert aux autres tant de voies !...

XXI

TABLEAU GÉNÉRAL DE L'ŒUVRE : PÉRIODE BRETONNE.

Maintenant les œuvres de Gauguin sont dispersées. Il s'en trouve aux Etats-Unis, au Japon, en Allemagne, en Danemark, en Espagne, et quoiqu'un certain nombre demeurent encore en France, il est difficile, et en tous les cas, inutile pour le présent livre d'examen général et non de documentation de détail, d'en dresser un catalogue précis et méthodique. Il serait d'ailleurs toujours incomplet par quelque point. Ce sera l'œuvre du temps, comme pour les artistes qui furent grands ou originaux. Alors les moindres études, un simple croquis, seront classés, et on les suivra désormais à la trace.

Pour le moment, il y a encore trop d'incertitudes et même d'ignorance quant à la valeur de l'œuvre, la grandeur du caractère, la magnificence douloureuse de la vie. Notre tâche devait donc être avant tout de dégager cette vie et ce caractère de tout ce que les intérêts, les passions, les malentendus, les rancunes, conséquences inévitables des relations humaines, en ont pu travestir chez les contemporains. Nous avons essayé de le faire dans les pages qui précédent, et nous rassemblerons encore les éléments d'une

appréciation que nous voudrions définitive, lorsque nous jetterons sur le tout un regard final.

Pour l'œuvre, on peut dire qu'elle est encore mal appréciée et mal connue, sauf de quelques-uns. Il y est resté attaché une légende de bizarrerie qui n'a rien à voir avec un effort aussi simple et une conception à la fois aussi haute et aussi naturelle. On a également éclairci de façon insuffisante les rapports de Gauguin avec l'art et les artistes de son temps. Rien n'est dangereux comme les jugements qui reposent sur des analogies, car le plus souvent celles-ci sont incomplètes ou faussées. Enfin la portée esthétique de l'œuvre a été également mal établie. Elle ne le pouvait bien être qu'avec le recul du temps, qui est maintenant de plus d'un quart de siècle. Nous nous sommes efforcé jusqu'ici de faire parler uniquement cette œuvre et l'homme qui pour elle a dépensé sa vie avec autant de résolution que de passion. Il ne nous sera pas besoin de très longs développements pour en reprendre le tableau d'ensemble.

Après Maurice Denis qui le premier dans ses pages de critique jugeait en peintre et qui établit avec autant d'intelligence que de loyauté et de sensibilité l'importance du rôle de Gauguin dans l'art du xix^e siècle finissant; après Charles Chassé et Armand Seguin qui pour la période bretonne apportèrent des vues et des documents de valeur; Charles Morice qui mêla beaucoup trop de sa propre personnalité à son histoire et pas assez de véritable sens critique à son lyrisme; vint le livre qui demeurera toujours à la base par son abondance de détails, mais presque trop complet pour offrir une véritable synthèse, livre plein de sympathie et émanant d'un esprit cultivé, par J. de Rotonchamp, de son vrai nom Brouillon, magistrat qui avait été en bonnes relations avec le peintre. Enfin la préface chaleureuse, éloquente, pleine d'un enthousiasme et d'un sens artistique au niveau même de l'œuvre, par Victor Segalen, pour le recueil des lettres

adressées de Taïti par Gauguin à Daniel de Monfreid. Pour être complet, il faut encore mentionner un élégant et juste résumé de Robert Rey ; diverses études de Revues, qui ne sont certainement pas les dernières.



TYPE TAÏTIEN.

Enfin les écrits même de Gauguin sont parmi les plus sincères, les plus émouvants et souvent les plus profonds qu'aura laissés peintre moderne. On peut s'y fier entièrement, parce qu'ils ne sont pas une apologie, mais une confession,

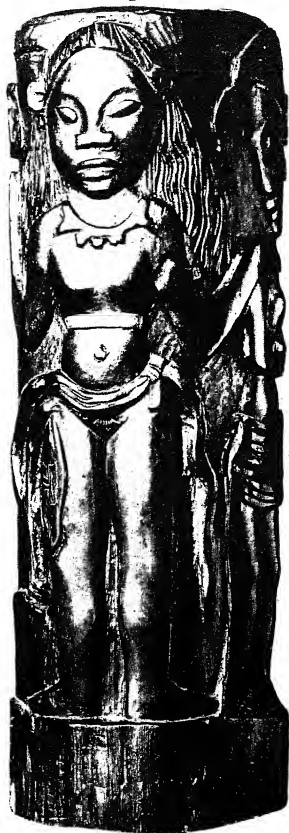
et qu'ils disent en même temps sa foi comme son anxiété. Livres et écrits pleins de véritable modestie d'un homme qui passait pour intraitablement orgueilleux; écrits où l'abandon du « rapin » se mêle à l'autorité et aux traits lumineux du véritable maître. De tout cela, et peut-être un peu aussi de ce livre-ci, les amateurs d'art de l'avenir et les artistes eux-mêmes pourront à la longue se former une idée digne du sujet. Il ne s'agit plus ici que de quelques indications sur le sens des œuvres, sur leur classification, et sur les types les plus heureux.

C'est à Gauguin lui-même qu'il faut avant tout emprunter le jugement sur toute sa carrière et les aspirations auxquelles il s'est voué. Puisse ce jugement préserver les esprits sensibles à l'art de toutes paroles inutiles ! « J'ai toujours dit, sinon dit, pensé, que la poésie du peintre était spéciale, et non l'illustration et la traduction par des formes, des écrits. Il y a en somme en peinture plus à chercher la suggestion que la description, comme le fait d'ailleurs la musique... »



BOIS SCULPTÉ.
(Coll. D. de Monfreid.)

Remarquable rencontre avec le plus grand des musi-



BOIS SCULPTÉ.

(Coll. D. de Monfreid.)

ciens, Beethoven. Dans sa *Symphonie Pastorale* qui aurait pu passer pour œuvre descriptive par excellence, ne voulait-il pas que ce fût « plutôt une impression des sentiments, qu'une peinture » proprement dite ? Gauguin veut suggérer l'essence même des êtres et du milieu où ils évoluent, et non pas en montrer une histoire anecdotique. *Mais bien entendu, il ne le fera pas par des abstractions géométriques, ni des partis-pris de pure mode ou de convention comme on l'aura vu malheureusement de notre temps, mais bien par des formes et des couleurs tirées de l'aspect même des objets.* Il continue donc en ces termes :

« ...On me reproche parfois d'être incompréhensible, parce que justement on cherche dans mes tableaux un côté explicatif tandis qu'il n'y en a pas. A ce sujet, on pourrait bavarder longuement sans arriver à rien de positif. Ma foi tant mieux, la critique dit des bêtises et nous nous réjouissons si nous avons le sentiment légitime de notre supériorité, la satisfaction du devoir accompli. »

Disons en passant, à propos de la critique, que Gauguin eut vis-à-vis d'elle l'attitude de la plus parfaite dignité. Très sensible, mais sans servilité aucune, aux éloges intelligents, il ne leur fit jamais d'appels ni d'avances. Quant aux incompréhensions, aux appréciations bornées, aux plaisanteries plus ou moins injurieuses, il n'en tint point de compte ; il semble même qu'elles ne lui aient causé aucune irritation. Enfin la soi-disant « critique » guidée par les seuls intérêts, il pouvait en écrire fièrement ces mots dans une lettre à Schuffenecker : « Cette plaie sociale de la critique de chantage doit recevoir des leçons... Ses menaces ne m'empêcheront pas d'avoir des admirateurs, et quand il le faudra, j'ai aussi dans un coin une plume pour répondre. »

En revanche, lorsqu'il rencontrait un critique sincère, d'esprit élevé et de bon vouloir, comme André Fontainas (du *Mercur de France*), c'était un plaisir pour lui d'entreprendre, même en dehors de toute publicité, une « causerie d'art » et de la prolonger.

Encore revenait-il sur la crainte de dépendre même intellectuellement (à plus forte raison techniquement) de la critique « sérieuse, pleine de bonnes intentions, et instruite » qui aurait tendu à imposer au peintre « une méthode de penser, de rêver » et qui, préoccupée de son domaine spécial la littérature, perdrait de vue ce qui concerne la peinture.

« La vérité, disait-il aussi, ne se dégage pas de la polémique, mais des œuvres qu'on fait. » Ou bien encore : « Je n'ai pas à expliquer mon art sinon par mes tableaux eux-mêmes. » Enfin, dans une formule toujours plus saisissante : « Je ne saurais changer, en bien ou en mal. *Mon œuvre, bien plus terrible critique*, dira si je suis en horreur ou en gloire. »

Nous pouvons donc le regarder de ce point de vue dès la première heure de ses recherches et de ses débuts. Ses travaux de jeunesse, d'initiation, le montrent concentré,



"TE PAPE NAVE NAVE"

patient, quelque peu disposé, sans doute, et cela forcément, à respirer l'atmosphère du moment, avant de se dégager complètement de lui-même. Quel commençant, surtout dans les conditions semblables aux siennes, c'est-à-dire rompant volontairement et de façon absolue avec une existence impropre à son développement, pourrait, dès sa première manifestation, se montrer en désaccord avec le monde nouveau où il va pénétrer? Il risquerait fort d'être un faux génie, ou bien un hasardeux mystificateur. Les plus grands ont commencé par regarder autour d'eux et, si on nous permet cette comparaison, par chanter dans un chœur avant de devenir des solistes.

On s'est mépris sur les débuts eux-mêmes, en présentant Gauguin comme le commis de Bourse étranger à la pratique des arts et faisant de ceux-ci son passe-temps du dimanche comme d'autres la pêche à la ligne. S'il n'a jamais fait de confidences directes à ce sujet, au point de n'avoir même pas laissé connaître sa lente et silencieuse passion au moment de son mariage, et si, d'autre part dès ses premières expositions en public il attire l'attention d'un critique aussi aigu que Huysmans au point que celui-ci, tout en l'apparentant à Pissarro, distingue en lui une personnalité à part, certains travaux antérieurs révèlent un exercice assidu, soit de la main, soit d'une observation très raisonnée et très solide. Ce sont entre autres des études physiologiques serrées, nourries, qui témoignent de la fréquentation des musées. Rien n'aurait été plus facile à Gauguin que de continuer dans cette voie et de remporter dans les Salons des succès d'ailleurs incompatibles avec son inquiétude, avec sa prescience d'« autre chose ». De même les études de nu qui demeurent de la période beaucoup plus avancée en Bretagne, pour des tableaux comme la *Baignade*, les gamins qui luttent, etc., prouvent qu'il n'avait plus rien à apprendre depuis longtemps dans les Académies, pour la bonne raison

qu'il y avait appris tout ce qu'on en peut tirer. Cette science du dessin le plus classique dans la plus haute acception du mot ne l'a jamais quitté; il ne l'a jamais sacrifiée, jusqu'en ses suprêmes accomplissements. C'est même grâce à elle qu'il peut obtenir ses interprétations expressives de la forme, déformations où le puriste le plus sévère ne peut savoir quoi reprendre.

Cette sorte de préparation que nous appellerions volontiers : une docilité indépendante, se constate encore dans ses premiers paysages. Il en est (M. Dumas en possède un qui remonte à l'année 1876) qui sont d'un habile adhérent à l'école de Daubigny. L'impressionnisme me semble l'avoir encore très peu touché à ce sujet. Lorsqu'il est déjà en commencement de relations avec Pissarro il ne tombe pas dans l'exagération imitative, dans la fougue insuffisante, où se laisseront entraîner les impressionnistes secondaires aujourd'hui disparus complètement de l'histoire.

Même vis-à-vis de Pissarro qu'il se flattait diplomatiquement de n'avoir jamais renié comme maître, il est non pas exactement libéré, mais plutôt étranger par sa nature. C'est là que réside l'erreur des chercheurs d'analogies à tout prix qui s'arrêtent à une écriture momentanée, à un acheminement. Deux traits d'une importance capitale distinguent le nouvel arrivant du combattant déjà en vue. Le premier est l'*exécution légère, presque féminine*, qui sera jusqu'à la fin la caractéristique de Gauguin dans ses œuvres même les plus puissantes, et que cela n'empêchera pas de l'être. Le second est le *souci du sentiment expressif* qui est la forme la plus subtile de la composition, et dont l'absence est le côté faible de l'impressionnisme pur. Gauguin dans certains de ces paysages des environs de Paris, choisit, équilibre les motifs, il a le sens de l'arabesque, et s'il ne la crée pas à proprement parler, il la dégage ou il ne s'exerce que sur un thème qui lui a paru capable de la fournir. L'impressionniste pur, au

contraire, affecte de ne pas choisir, — ou peut-être ne le peut-il point. Gauguin, de très bonne heure a ce discernement. Aussi, tout en revendiquant l'étiquette par solidarité dans la lutte pour l'indépendance à une époque formée et disposée exactement en sens contraire à la nôtre, ne devait-il pas tarder à se séparer avec la plus grande décision, de l'impressionnisme ou du néo-impressionnisme. Nous avons vu cela dès nos premiers chapitres.



AREAREA NO VARUA INO.

Les vues de Vaugirard, et des diverses campagnes autour de Paris, qui évoquent les unes les sites de Saint-Cloud, ou des approches de la Beauce, ou encore certaines vues (de 76 à 78) de la Seine à la sortie de la Ville, une certaine *Péniche*, entre autres, datée de 1885, sont déjà non pas des reniements, mais des congés affectueux.

Sans reprendre l'étude parallèle de la carrière et des œuvres, on peut également noter que de nombreuses natures

mortes auront été pour lui un excellent entraînement à l'étude de la couleur, à l'acquisition d'une technique à la fois personnelle et libre, nous entendons libre vis-à-vis de lui-même. Aussi pourra-t-il dire plus tard : « Une technique ? je n'en ai pas. Ou plutôt j'en ai une, mais très vagabonde, très élastique, selon les dispositions où je me lève le matin, technique que j'applique à ma guise pour exprimer ma pensée, sans tenir compte de la Nature apparente extérieurement. »

Ici Gauguin, comme cela lui arrive parfois, explique très mal sa pensée. L'on peut la reconstituer aisément grâce à tous ses autres écrits, et l'on a compris sans peine qu'il ne s'asservit pas aux apparences immédiates de la Nature, mais que, par instinct, il n'en prend que les éléments qui sont conformes à cette pensée ou à cette émotion du moment, qu'il se laisse surprendre pour ainsi dire, et que les moyens matériels se trouvent aussitôt sous sa main.

Quittons toute cette mise en route et arrivons en Bretagne où Gauguin ne tarde plus à commencer d'être pleinement lui-même.

Il a vu le côté général de l'art, qu'on l'appelle symbolique ou de tout autre nom. Il saura éviter le ridicule des étiquettes et des formules, parce qu'il se sera tout de suite élevé au-dessus de ces deux écueils : le naturalisme esclave de l'apparence, et l'abstraction qui ne sait pas en faire de la beauté. Ses premiers paysages sont déjà pleins de finesse, de saveur rustique, du sentiment de la vie végétative où se mêlent et s'harmonisent étroitement le cours des saisons et le geste des humains.

Aussi n'est-il pas du tout compris des peintres qui hantent la Bretagne, Américains ou Montparnassiens dressés par les ateliers officiels ou les succursales Julian à ne rien comprendre. A demi-compris seulement par les plus émancipés qui ont leur propre lutte à soutenir et leurs idées per-



« EH QUOI ! TU ES JALOUSE ? »

sonnelles à faire prévaloir. Suivi fidèlement, en revanche, et presque trop fidèlement, par les bien intentionnés secondaires, tels que Seguin, Laval, le Hollandais de Hahn. Quant au public, à Paris, il commence à peine à s'intéresser à la « nouveauté » de l'art d'un Monet ou d'un Renoir, et à plus forte raison il est dérouté par celle, beaucoup plus fraîche éclosion d'un art qui veut aller plus loin que l'impression pure.

Ce qui rend plus difficile, il faut le reconnaître, la compréhension de ce que Gauguin avait vu et apporté de nouveau dans la peinture, ce n'était pas tant la façon d'interpréter le caractère et le sentiment des êtres et de la nature, que, du point de vue immédiatement perceptible, l'apport des *équivalents* dans la couleur. Beaucoup d'yeux en étaient encore à croire que le cheval de Delacroix, dans *les Croisés*, était rose, et ne pouvaient admettre par eux-mêmes les voyant à

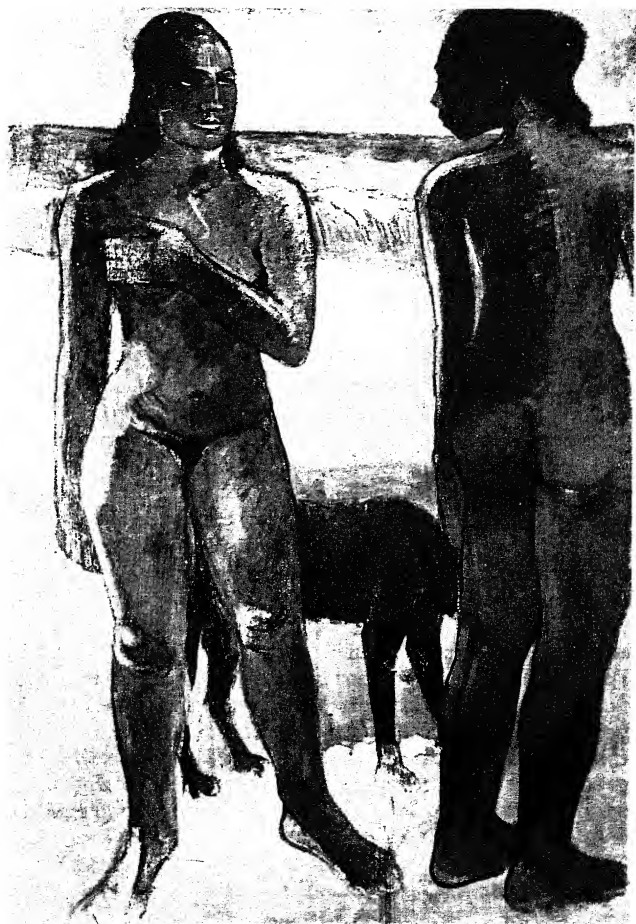
travers la peinture, que les ombres portées d'objets frappés par la grande lumière sont complémentaires de la tonalité de cette lumière même. Comment pouvaient-ils n'être pas choqués des terrains rouges, des arbres vermillons, ou vert Veronèse, des harmonies si fraîches et si diverses qui déjà les changeaient de celles des impressionnistes avec lesquelles ils commençaient à peine à se familiariser ?

Les paysages sans personnages ou presque sans personnages de la période Bretonne sont la grâce et la force même. Des champs, quelques chaumières, un coteau qui monte en pente douce, tout mosaïqué de labours ou d'herbages ; des buissons qui dissimulent à demi une ferme devant laquelle passe une route tortueuse ou bien s'élèvent sveltement deux ou trois grands arbres ; des toits bleus lapis qui tranchent sur un pignon teinté de rose doré ; autant de pages exquises, caressantes, insinuanes, qui lorsque nous les voyons maintenant nous font éprouver outre le plaisir, un profond étonnement qu'on ne les ait pas tout de suite discernées telles.

Par des coupes et des proportions heureuses, sans cesse variées, et qui partaient vraiment d'une observation et d'une méditation pleines de tendresses et de profondeur, le paysage prenait ainsi, par l'adjonction d'un très petit nombre de personnages, une éloquence toute nouvelle.

Prenons par exemple ce tableau de la collection Fayet où du haut d'un petit tertre, à droite, une gamine surveille nonchalamment ses chèvres qui broutent tout en bas. Vers le second plan des chaumières sont groupées parmi un bouquet d'arbres. Soudain un arbre roux s'élève et tranche sur le monticule. Tableau de vie riante, paisible, un peu mélancolique, mais plein, semble-t-il, de la bonne odeur d'air et d'herbes.

Un autre, plus complexe et aussi de plus forte saveur. Deux coteaux, au fond, qui s'entrecroisent, un boisé, un chauve ; au pied le village, avec son mélange de pignons, de



FEMMES AU BORD DE LA MER.

toits, de peupliers, et la flèche d'un clocher pour rire; en avant encore un muraillon de terre devant lequel se tient un petit paysan qui porte la main à son menton, comme ferait un penseur, en gardant deux cochons exigus.

Un autre, d'une composition très simple. Un gamin breton, toujours avec cette blouse bleue et ce petit chapeau rond, qui debout derrière une roche, quelque bloc erratique, est dans l'attente d'on ne sait quoi, en compagnie d'un ou deux arbres très rouges et d'un très vert.

Deux Bretonnes, jolies, avec la coiffe éployée de Pont-Aven, attendent aussi, à un carrefour, à l'entrée de deux routes montantes, escortées d'un chien noir.

Dans tout cela rien de forcé; rien qui ne s'agence naturellement, qui ne s'harmonise avec délicatesse. Très souvent, l'on verra encore ce trait extrêmement personnel à Gauguin et dont il a usé d'une façon qui serait trop facilement imitée pour ne pas paraître tout de suite inimitable : l'être humain sera perçu minuscule, à une grande distance, dans un champ ou sur une route, d'un mouvement si juste, que toute la campagne soudain s'emplit toute d'une vie intense.

Parfois Gauguin se rapproche des habitations. Alors il décrira minutieusement, mais grassement à la fois, une de ces familles de maisons qui se tiennent enlacées comme les notes d'un bel accord. Il est un de ces tableaux qui est, au moment où nous écrivons ceci, en la possession de M. Ambroise Vollard, véritable chef-d'œuvre qu'on peut assimiler à ceux des plus beaux Hollandais, Vermeer non excepté, tout en gardant l'accent et la touche de notre peintre. Ces maisons forment entre elles comme une cour de ferme. Deux, à gauche, une avançant vers le spectateur, l'autre continuant parallèlement au fond avec une troisième, en largeur, à toit d'un bleu profond; d'autres maisons à droite ferment le troisième côté de la cour. Devant la maison au toit bleu un arbre rouge très vif, et un puits dont s'est approchée une

bonne femme, une petite bonne femme. L'homme qui pouvait concevoir et exécuter une page de cette simplicité et de cette force, jusqu'où ne se serait-il pas élevé, soutenu par le succès, et ne devait-il pas, en abordant d'autres rives, comme il le fit, en dégager des significations mystérieuses ?

Nous allons voir encore, avant de quitter la Bretagne, l'être humain prendre dans l'œuvre une place plus en vue, et la conception de Gauguin s'accroître dans un sens aussi singulier que saisissant. Disons tout de suite pour ne pas nous livrer au jeu puéril de ménager des contrastes, que cette inspiration est plutôt âpre et pessimiste. Au contraire, aux Iles lointaines, *quand il sera sûr de son insuccès pendant sa vie* son art deviendra de plus en plus expansif et voluptueux.

Un des tableaux les plus dramatiques parmi ceux de la vie bretonne où les personnages jouent un rôle de proportions réduites, mais d'une éloquence plus grande que la nature qui les entoure, est ainsi conçu. Un mur de pierrailles avance en angle vers le milieu du paysage. Il encadre un jardinet dénudé et un groupe de bicoques. Au fond, des collines assez élevées et des rideaux de peupliers. Une femme en cheveux est assise contre le murail lon et se tient la tête dans ses poings. Un homme debout semble causer avec elle. Plus loin, dans le sentier qui longe le côté droit du petit enclos, deux figures qui donnent une impression d'immobilité, dans un style presque hiératique. Chose curieuse, ce tableau qui a été exécuté pendant son dernier séjour en Bretagne porte déjà, quoique gardant le caractère armoricain, un certain accent rapporté d'au-delà des mers, et ces deux petites figures semblent une réminiscence de Polynésie. Cet effet se trouve même augmenté par la couleur plus riche et avivée d'un souvenir d'exotisme. Le personnage de la paysanne qui se tient la tête entre ses poings a été étudié en plusieurs dessins qui en accentuent encore l'expression

abrutie, et de l'ensemble du tableau se dégage on ne sait quelle morne et accablante inquiétude. (Voir p. 59 et 91. Collections Vollard et Fayet.)

Une très curieuse étude de types est encore une peinture appartenant à M. Ambroise Vollard et qui représente deux fillettes bretonnes, nabotes, presque naines, dans des vêtements trop grands, ayant déjà comme des airs de veuves, figures de grandes proportions par rapport au paysage que l'on n'aperçoit que de loin, et ponctué de ces petits détails dont nous avons parlé, tels ici qu'une charrette tout en bas au loin sur une route. (Etude pour ce tableau, p. 49.)

Ou bien encore une scène analogue, *Enfances de Bretagne*, où l'âge tendre n'a pas un aspect à exciter beaucoup d'attendrissement (1889). Il y eut même des études de physiologies où la laideur était étudiée profondément et sans apparence de pitié. Et cependant on sent dans cette morosité on ne sait quelle âpre commisération. C'est bien là tout Gauguin et la raison du perpétuel malentendu entre lui et les hommes : une affection gardée inexprimée, sous des dehors chagrins.

Nous avons assez longuement parlé de la *Lutte de Jacob* et du *Christ jaune* pour n'avoir pas à revenir ni sur leur qualité picturale, ni sur leur signification. Mais il est un autre tableau, que certains ont baptisé le *Christ vert*, qui est non moins poignant, d'un sentiment non moins sinistrement élevé. C'est ce *Calvaire* de pierre dont le peintre a accentué la naïve lourdeur, la piteuse gaucherie et contre lequel est adossée une vieille de la plus répugnante laideur. La bestialité réfugiée au pied du mysticisme. La conception de cela est étrange, l'impression inoubliable. La transposition des propres tristesses du peintre dans ce cauchemar amèrement caressé est un des phénomènes les plus curieux, les plus fortement représentatifs de certaines tendances de l'art moderne, dans la dernière partie du xix^e siècle. Il y aurait là, peut-être,

quelque chose d'analogue à ce que fut l'œuvre de Goya dans les dernières années du XVIII^e.

Toutefois Gauguin ne doit nullement être considéré, au contraire, comme un peintre pessimiste. Dans son œuvre de Bretagne même, les pages abondent qui sont pleines de



TE RERIOA.

fraîcheur, telles que certaines vues de Pont-Aven, ou des tableaux comme les gamins s'exerçant à la lutte, ou cette charmante description de la *Baignade*, et les études ou scènes autour de ce thème.

Pour en terminer avec la période bretonne, un fait assez singulier doit être noté. Gauguin avait emporté avec lui à Taiti deux peintures de cette époque, et non certes des plus riantes. L'une était ce paysage de neige qui fut vendu à l'envers aux enchères qui suivirent tout de suite sa mort

comme « chute du Niagara ». L'autre, une partie de composition représentant des paysans menant des bœufs et prêts à passer devant une *Descente de Croix* en haut-relief de pierre taillé dans une niche ; scène d'hiver également et située probablement dans le même paysage neigeux, mais pris sous un angle un peu différent. Ce sujet avait été traité par Gauguin dans une gravure sur bois qui atteste la recherche acharnée de la composition, car dans cette gravure, les bœufs sont bien dans le même mouvement et marchent dans le même sens, mais le Calvaire est disposé à gauche de l'estampe et non à droite comme dans la peinture. De plus ici, ce dernier est au grand complet, avec le Christ sur les genoux de la Vierge, tandis que la peinture est coupée au ras de deux personnages épisodiques.

On peut se demander pourquoi il avait emporté ces deux peintures, dont l'une cependant fut réexpédiée des Iles Marquises à M. Vollard. Mais qui dira à quels souvenirs se rattachaient deux œuvres de si intense tristesse ?

XXII

SUITE DU TABLEAU : PÉRIODE TAHITIENNE.

L'œuvre tahitienne de Gauguin ne représente pas seulement l'accomplissement le plus haut de sa pensée. Elle demeure aussi pour les artistes à venir l'exemple de ce que la méditation, le repliement sur soi-même peuvent ajouter de ressources à la contemplation, pour la création de l'œuvre d'art. Que l'on ne prenne pas ces ressources pour littéraires. Elles sont entièrement plastiques puisqu'on ne saurait trop répéter avec lui que celui qui mérite véritablement le nom d'artiste, et qui n'est ni le réaliste incapable de voir autre chose que ce qu'il voit, ni l'illustrateur d'anecdotes, pense uniquement par des formes et par « des couleurs en un certain ordre assemblées. »

Mais cela admis, il n'en reste pas moins que cet artiste est un homme et que la qualité de ses joies ou de ses souffrances, qu'il nous communique par ce langage si personnel et qui nous est cependant immédiatement accessible, fait la beauté et la durée de son œuvre. La seule condition, c'est que cet homme lui ait tout sacrifié. Il ne vit même plus pour souffrir ou pour jouir, mais pour exprimer tout ce qui est compris entre ces deux pôles de sa vie. C'est ce

qui fait l'exceptionnelle grandeur du moindre tableau tahitien de Gauguin, et du moindre trait de crayon pour l'étude d'un détail constitutif de ce tableau.

Il pourra expliquer littérairement sa pensée *après* qu'il aura exécuté son œuvre, parce qu'il vit seul et qu'il a besoin, malgré sa fierté, de quelque épanchement. Et alors il l'expliquera mieux que tout autre. Aussi ne pouvons-nous trouver de meilleure introduction à l'œuvre tahitienne, que nous allons résumer à grands traits, que ces lignes adressées en 1899 à André Fontainas :

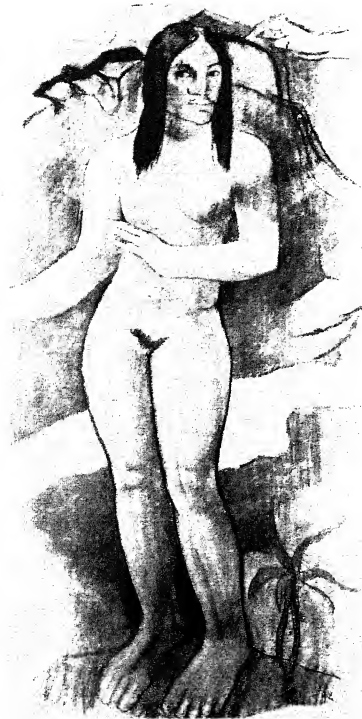
« Ici, près de ma case, en plein silence, je rêve à des harmonies violentes dans les parfums naturels qui me grisent. Délice relevé de je ne sais quelle horreur sacrée que je devine vers l'immémorial. Autrefois : odeur de joie que je respire dans le présent. Figures animales d'une rigidité statuaire : je ne sais quoi d'ancien, d'auguste, religieux dans le rythme de leur geste, dans leur immobilité rare. Dans des yeux qui rêvent, la surface trouble d'une énigme insondable. »

Nous trouvons, en simplifiant ces termes, à dégager les causes de l'impression toute particulière que nous procure l'œuvre taitienne de Gauguin.

Mais avant tout, nous ne saurions trop dire que cette œuvre ne doit pas être regardée rapidement, en passant. Sans doute elle peut offrir un agrément immédiat par la grâce d'un exotisme profondément assimilé, ce qui la différencie déjà des sortes de reportages picturaux que nous avons vu se multiplier depuis la fondation des Sociétés de Peintres Orientalistes ou Coloniaux, et depuis l'attribution prodiguée des « Bourses de voyage ». Mais elle va bien plus au fond, et des modèles et de l'artiste lui-même, et c'est pour-quoi il faut se faire non pas spectateur, mais contemplateur de ces peintures, de ces dessins, et de ces essais de gravure sur bois.

Nous aurions voulu parler avec quelque détail, particu-

lièrement de l'œuvre de gravure sur bois. Mais ce livre est déjà long et il n'entre pas dans notre plan de dresser des



ETUDE POUR *Nave nave fēnōna*.

catalogues qu'il appartient à l'avenir de constituer lorsque Gauguin aura été à la grande et définitive place qu'il doit occuper dans l'art moderne. Au surplus, M. Marcel Guérin a élaboré ce catalogue de façon à ne plus rien laisser à découvrir aux plus perspicaces chercheurs. Bornons-nous donc à dire que ces gravures, comme les dessins, sont de la plus attachante intimité pour la préparation de l'œuvre peinte proprement dite, à l'analyse de laquelle nous revenons.

Donc, dans l'explication que nous avons lue à l'instant, premier élément : l'harmonie colorée. Il est curieux que Gauguin l'ait vue et crue *violente*. Elle put lui paraître telle, ainsi qu'au public lorsqu'elle était dans sa crudité récente; mais une maturité spéciale à la peinture a apaisé la vivacité des tons. Comme ces tons étaient admirablement *accordés*, ce qui était

véhément est devenu somptueux. Qui pourra dire au juste ce qu'était l'apparence première de quelque œuvre que ce soit que le passé ait léguée à notre admiration ? De même certaines dissonances dans les grandes œuvres musicales des maîtres qui blessaient l'oreille des contemporains sont devenues simplement des passages nécessaires aux modulations.

Les paysages purs dans l'œuvre de Taïti sont par eux-mêmes des pages essentiellement harmonieuses. Le bleu intense, profond, du ciel ou de la mer, et le rouge des terrains sont les dominantes des accords sur lesquels en notes variées se détachent les arbres, les fleurs, les habitations, et qui feront valoir merveilleusement la dorure des carnations. Il n'y a pas lieu ici de décrire ces paysages en détail. On signalera seulement un motif assez caractéristique : celui du site montagneux au milieu duquel s'érige un mamelon surmonté par la croix de la Mission. Gauguin habitait ces parages ; mais beaucoup d'autres motifs ont été pris dans diverses parties des Iles. Tour à tour ces motifs sont rendus avec une grande finesse de touche, ou par de larges partis. Un des plus frappants en ce dernier genre est celui où l'on voit entre des roches abruptes, précédées au premier plan par de vives et tendres colorations, se dresser la silhouette inquiétante d'une massive idole. Nous verrons la hantise de cette imagination matérialisée par les hommes et qui présidait à l'époque pas encore très éloignée des sacrifices humains, se mêler à la vie même des êtres et contribuer à cette expression inquiète que Gauguin a si bien incorporée à l'impression sensuelle.

Viennent maintenant ces acteurs du drame sans fin de la vie en pleine nature, drame sans gestes, et sans incidents autres que les occupations végétatives et les sentiments indemnes des analyses qui compliquent notre destinée de « civilisés ». La femme y est le grand premier rôle ; elle est admirablement décrite, depuis la silhouette jusqu'au « grain

de peau » et à l'haleine, dans la préface de Victor Segalen au recueil des lettres à Monfreid. Il sera bon de lire avec tous ses détails la description, par un homme qui l'avait vu et ressenti, de cet être en qui « divers dons animaux se sont incarnés avec grâce. » Le mâle se rencontre moins dans l'œuvre, et le même écrivain a bien résumé les caractères de



SCÈNE A LA DOMINIQUE,

ce Maori harmonieux dans le repos et souple dans l'action. Mais dirons-nous qu'il nous intéresse moins, parce que visiblement il n'a été que pour peu de chose dans la vie du peintre jamais rassasié de la femme? Toutefois, il a été frappé par l'expression physionomique de ce beau sauvage qui se différencie du type hindou, mais qui l'égale en calme et en

régularité. Aussi a-t-il laissé de ce visage quelques dessins inoubliables.

La femme, il l'a commentée et il l'aurait peinte toujours avec la même passion pendant bien des années encore, tant il y avait trouvé son type définitif, presque prédestiné. Il serait, succès ou insuccès dans une vie moins prématurément terminée, revenu fatalement peindre la *Vahiné* par excellence. Cette « Diane chasserresse qui aurait les épaules larges et le bassin étroit » il n'en observe jamais trop les proportions, la démarche. « Chez la femme d'Orient, et surtout chez la Maorie, la jambe depuis la hanche jusqu'au pied, donne une jolie ligne droite. La cuisse est très forte, mais non dans la largeur, ce qui la rend très ronde et évite cet écart qui a fait donner pour quelques-uns, dans nos pays, la comparaison avec une paire de pincettes. »

La main est « essentiellement aristocratique ». Mais pour nos esprits d'européens, nous ne pouvons dissimuler que beaucoup de spectateurs seront un peu arrêtés par le détail des pieds chez ces captivantes statues. Il est vrai que ces spectateurs sont de qualité médiocre et de culture esthétique limitée. Il faut donc leur dire avec Gauguin que nos cambrures artificielles « offusqueraient » singulièrement plus que cette assise large, mais parfaitement proportionnée, chez la femme vivant en pleine nature et qui marche, mais ne sautille pas.

Figures isolées comme celle, si puissante, qui fait le sujet du tableau *Te nave nave fenua* (jours délicieux) et qu'il a très souvent reproduite dans des études, ou participant à des scènes de la vie, il a vraiment discerné, interprété, et par suite créé un type de beauté spécial qui peut revendiquer sa place à côté des plus célèbres. De ce type qui incarne non la « bestialité » mais « la sensualité dans toute sa candeur », nous signalerons simplement à l'attention comme les plus représentatifs et les plus beaux : le tableau qui vient d'être

cité. Puis le *Germe des Areoï*; le groupe de femmes intitulé : *Et l'or de leur corps*; le tableau de *Trois figures* sans titre (et même sans signature) dont un homme vu de dos, un des bijoux de la collection Fayet, ainsi que celui de deux figures féminines dont une porte au niveau des seins un grand plat rempli de fruits rouges; la *Femme aux mangos*, dans une si souple attitude; le *Never more* et *l'Esprit veille*, sujets analogues par la commune hallucination et dont l'un a été étudié longuement dans notre chapitre. Enfin parmi les plus belles variantes qui tournent sans cesse, en les caressant, autour de ces femmes animalement langoureuses, il faut mettre hors de pair ce tableau : *Te pape nave nave*, d'un caractère souriant, et cette fois sans anxiété malgré la présence de l'idole.

Mais il ne suffit pas d'avoir ainsi résumé les caractères plastiques de cette œuvre qui apparaît de plus en plus profonde à mesure qu'on la passe en revue. Il y a aussi les caractères expressifs qu'il faut dégager, et ils sont loin de la monotonie malgré le calme de ces visages. L'orgueil sensuel, la conscience de la tentatrice dans le *Te nave nave fenua*; la vague crainte dans le *Never more* indiquée seulement par la direction oblique du corps; la grâce tentante également mais beaucoup moins diabolique que celle de l'héroïne des *Jours délicieux*, particulièrement rendue dans le tableau des deux figures et dans celui des trois, par de douces œillades; autant de traits physiologiques saisissants presque sans effets, tout en nuances fugitives dans un impertubable calme. Il n'est jusqu'à l'absence de l'expression qui ne soit expressive chez celles qui ne font rien que *d'être* au milieu de la nature; assises sur la plage, ou marchant, ou se tenant compagnie sans parler.

Parfois elles se parlent, et la scène est également nuancée avec une grande subtilité dans l'attitude générale, dans le beau décor si richement ombragé de palmiers, de pandanus,

le long des cases, en apparence séjour de la seule oisiveté. Les tableaux : *Pourquoi es-tu fâchée?*; — *Quand te maries-tu?* — *Eh! quoi, tu es jalouse!* sont parmi les plus beaux de ce qu'on peut appeler des romans sans mouvement. Le nombre en est relativement assez élevé. Il faudra y ajouter certains épisodes de la vie non plus sentimentale, mais simplement active en pleine et libre nature. Par exemple le magnifique tableau du Musée de Lyon *Nave nave mehana* (qui se traduirait aussi par « jours délicieux » si on s'en rapporte aux désignations de Gauguin lui-même) rassemblant des femmes et des jeunes filles dans une sorte de verger, causant, portant des fruits, en mangeant, vêtues soit du *pareo* qui laisse le torse nu, ou de longues tuniques sans manches, page d'une grande beauté de couleur, d'une grande noblesse de formes et d'attitudes simples, qui atteint la grandeur d'une poésie générale presque autant que les sereines évocations d'un Puvis de Chavannes. *L'homme à la hache* est également un tableau hors de pair avec son beau paysage où des paons se promènent

Mais un des plus inattendus, un de ceux qui doivent nous faire regretter le plus amèrement la perte trop prompte d'un tel grand peintre est cette extraordinaire peinture du *Catéchisme* chez les femmes maories (page 227). Une haute pensée règne dans cette scène sereine. La religieuse demeure l'expression de la vocation, de la foi chrétienne et européenne, tout en ayant pris quelque reflet d'un nirvana entièrement de l'autre hémisphère, et rien n'est pénétré, nuancé comme les imperceptibles sentiments d'attention, de questions obscures, de timides sympathies encore mal exemptées d'une vague inquiétude, qui se lisent dans les attitudes pourtant si lentes et dans les visages pourtant si graves.

Ce chef-d'œuvre nous amène naturellement à une dernière catégorie de tableaux très à part quoique se rattachant de la façon la plus étroite à la conception et à la réalisation de l'ordre d'œuvres qui précède. Nous voulons parler de



ETUDE POUR "LA ORANA MARIA".

(Coll. Fayet.)

ceux où l'imagination, où le tourment du rêve, interviennent pour leur donner un sens mystérieux et élevé.

Les uns ont pour thème l'imagination de la crainte, tels les *Paroles du Diable* où l'idole bleue aux yeux clairs et terriblement ouverts assiste à la vie de l'être humain et trouble vaguement sa pensée; ou bien encore l'étrange tableau de la *Fuite* qui n'est pas, picturalement, le meilleur tableau de Gauguin, mais, visionnairement, un des plus inquiétants; ou celui la *Barque*, donné à Monfreid, et qui est, non point si romantique qu'il paraissait à l'un comme à l'autre, mais une sorte de rêve involontaire de la propre destinée de Gauguin, qui « tient la cape » au milieu d'une tempête dont il ne faudra point espérer l'apaisement.

Le *Cheval blanc* que possède heureusement le Louvre désormais, grâce encore à l'abnégation de Monfreid est aussi une page d'imagination fort belle, riche de couleur, épique de caractère, comme un poème d'une *Légende des Siècles* océanienne.

Enfin un élément imprévu mais puissamment attachant est introduit dans quelques œuvres de ce vaste cycle d'humanité demeurée primitive : l'élément religieux, théogonique. Tout comme Loti, et plus profondément encore, Gauguin a été frappé par le côté instinctivement religieux de ces esprits que la vie active des civilisés ne détourne pas de l'accablant mystère. Il s'est produit en eux une étrange association entre le culte ancien de leurs idoles et celui que les missionnaires ont fait effort pour lui substituer à tout prix. Cela peut se ramener à ce très curieux passage de *Noa-noa* où la vahiné Tehoura se révèle comme « pratiquant des lèvres et des doigts la religion officielle, mais sachant par cœur les noms de tous les dieux de l'Olympe maori. »

— Je ne sais trop, dit-il, comme elle associe dans ses croyances Taaroa et Jésus. Je pense qu'elle les vénère tous les deux.

Et voici le tableau vraiment extraordinaire (page 141), même après celui de la Sœur de charité, et s'élevant plus haut dans le domaine symbolique, où l'on voit des femmes assises au pied d'une gigantesque idole, une allusion à la fécondité par une chienne qui dans un coin allaite ses petits, et tout au fond, dans une échappée lumineuse, Jésus et ses disciples célébrant la dernière Pâque, harmonieux et profond mélange (du point de vue pictural seul, et qui suffit) entre l'art euro-



ETUDE (Bas-relief).

péen et l'art polynésien (mais aussi du point de vue de la pensée inspiratrice de l'artiste).

C'est ainsi que Gauguin a pu également se préoccuper du mythe d'*Adam et d'Eve*, traité en plusieurs peintures et plusieurs dessins, et les figurer avec beaucoup de charme et de vraisemblance sous les espèces d'un couple maori. Certes ces affabulations sont beaucoup plus proches de la vérité imaginée, que les personnages classiques et essentiellement factices qui peuplent nos églises et nos musées, sauf peut-être, par sa généralisation, *Arnulfini*, le couple patiemment décrit par Van Eyck.

Et nous rejoignons ici le *Ia Orana Maria* qui avait été, nous l'avons vu, la première *composition* inspirée à Gauguin

par ses premiers rapports avec les Iles. Mais nous sommes arrivés à une liberté, à une ampleur qui se sont complètement affranchies de ce goût des Primitifs florentins, d'ailleurs plein de saveur qui régnait dans ce tableau de début.

Le résumé le plus vaste, le plus ample et le plus prophétique en quelque sorte, de toute cette histoire, c'est la grande peinture : *Où allons-nous ?* Il avait été décrit et commenté par avance dans notre livre parce qu'il était mêlé étroitement à la vie même de Gauguin et faisait partie intégrante et tragique de sa fin.

Après cela l'artiste, et le penseur, et la victime d'un but trop grand pour son temps, n'avaient plus qu'à accomplir cet acte que le vieux maori témoin de sa mort exprimait à sa façon par ces paroles : « Il n'y a plus d'homme. »

XXI

PALMES.

Paul Gauguin mourant à cinquante-cinq ans avait parcouru une vie bien plus éprouvée que le courant des mortels et bien plus remplie que le courant des artistes.

Cette vie est d'une belle et impitoyable logique, depuis son départ instinctif jusqu'à sa fin raisonnée. Il est au début, comme le Gaspard Hauser de Verlaine, « riche de ses seuls yeux tranquilles ». A son atavisme indiscutable dont il a fait, ou plutôt laissé faire, par amusement et par une manœuvre bien enfantine, une attitude à fins de légende, peu à peu succède, grâce à l'acharnement à se rendre maître du métier, et par son goût de la pensée et de l'observation, une haute et sévère conscience d'artiste. Sévère, comment ne le serait-il pas pour les autres, l'étant vis-à-vis de lui-même ? Mais c'est un rigoureux à envers d'inquiétude, de même qu'il est beaucoup plus tendre que ses actes, que nous ne pesons pas assez aux balances de la fatalité, ne l'auraient fait croire si la publication récente de ses lettres à madame Gauguin dans le *Mercur de France* n'en avaient apporté une démonstration suffisante.

Il est trop exceptionnel pour ne pas créer autour de lui, sans le vouloir et sans le mériter, une atmosphère d'hostilité dans ce monde artistique rendu si cruel par les intérêts personnels en concurrence. Alors il se libère d'une société où

il est si mal à l'aise, et cette libération est en même temps sa perte comme homme et sa gloire comme artiste.

Ainsi, dépouillé des anecdotes, des médisances et même des interprétations qui ne sont pas autrement mal intentionnées, pas assez réfléchies pourtant, il nous apparaît comme un audacieux scrupuleux, comme un tourmenté équilibré, comme un orgueilleux plein de modestie, comme un homme d'action rêveur, et à tout prendre, comme un de ces hommes que dans d'autres circonstances on n'hésite pas, en tenant compte de leurs épreuves, de leurs défaillances et de leur génie, à qualifier de saints.

Riche et prospère, il aurait été magnifique et fastueux. Il l'a été en réalité, puisqu'il a vécu la dernière partie de sa vie dans la splendeur d'une contrée qui était conforme à celle de son rêve. Aussi a-t-il été prodigue plus que les millionnaires tout en luttant pour gagner les quelques misérables centaines de francs qu'il lui fallait pour se procurer des couleurs, du pain, une case agréable et quelque « bijou à vingt-neuf sous », objet de la convoitise de sa vahiné du moment. Ces sommes dérisoires, on les lui a marchandées d'une façon qui fait ressortir à notre honte les prix considérables que maintenant atteignent ses œuvres.

Dans l'ensemble il a été un enfant convaincu de son jeu, et un homme de bonne volonté, vaillant et simple. Il s'est lui-même résumé en ces mots auxquels on ne saurait rien ajouter et que nous tenons à répéter : « Qu'on dise ce qu'on voudra de moi, je ne serai jamais ridicule, parce que je suis deux choses qui ne le sont pas, un enfant et un sauvage. »

En tant qu'artiste, son parcours n'est pas moins exempt de tout reproche. Il cherche sa voie simplement, sincèrement, dans les essais qui se manifestent autour de lui, c'est-à-dire dans l'impressionnisme, qui ne tardera pas à ne plus lui suffire. Le Symbolisme lui paraît plutôt un mot, une étiquette

commode en ce sens qu'il y voit la possibilité de se constituer un langage pictural qui aille au-delà de la copie, et qui



PASTORALE TAÏTIENNE.

s'élève au-dessus de l'interprétation. De là ses recherches en commun avec Sérurier, Emile Bernard, puis Van Gogh. Mais

dans tous ces essais et toutes ces fréquentations, il est, de bonne heure et désormais, toujours Gauguin lui-même et seul, avec sa touche souvent féminine, venant d'une sensibilité quasi-féminine elle-même, mais ses dons de généralisation qui sont le propre des grands esprits virils.

Il est encore bien plus éloigné de mériter un parallèle même passager et superficiel avec Cézanne, de qui on l'a rapproché à une courte période de sa vie. Il est des natures mortes et des fleurs, dans diverses collections, notamment celles de Maurice Denis, de Volland, etc., qui font prononcer trop vite le nom de Cézanne par ceux qui ont toujours peur de manquer les analogies — et qui les manquent toujours. Rien de commun entre cet aventureux matelot et ce sédentaire acharné désespérément à se rendre maître de son « optique ». Il ne se trompait pas quand il disait ironiquement à ses camarades à Pont-Aven : « Allons faire un Cézanne. »

Puis il est essentiellement poète, ce que Cézanne n'est à aucun degré. Il est poète tout de suite. Poète et décorateur. Un esprit aiguisé comme celui d'Eugène Carrière ne s'y est pas trompé, et il faut transcrire ce jugement presque complet (nous dirons, et on aura deviné vite, ce par quoi il ne l'est pas tout à fait) de ce peintre sur un autre si différent de lui, mais avec qui il fit un échange de portraits qui devraient bien être réunis dans un grand musée pour n'être plus jamais séparés :

« Gauguin, dit-il, est une expression décorative. Son enthousiasme de la couleur exaltée aurait fait passer d'admirables flammes sur les vitraux et doué les murs de la vie d'harmonies puissantes et fécondes. On ne sut pas profiter de son génie. Les forces trouvent peu leur emploi : on doit le dire avec la douleur de sentir combien à de belles organisations sont refusés les moyens d'un développement si productif pour la société, plutôt par indifférence que par

hostilité réelle. Mais l'humanité vit moins des réalisations complètes, du reste impossibles, que de fortes intentions. Ce dut être la pensée de Gauguin. Il a trouvé en lui-même son approbation et sa joie.»

Modifiez seulement les mots qui ont trait à la couleur *exaltée* de Gauguin. Elle devait paraître telle à celui qui n'était coloriste que par les seules valeurs des gris. Mais nous avons vu que le temps l'a harmonisée, apaisée, et que subsiste surtout, dans un ensemble qui est devenu une caresse, la justesse fondamentale des accords. Puis, ne pas voir seulement en Gauguin un décorateur qui n'a pas eu son emploi. Il nous semble que nous avons suffisamment fait ressortir en lui le poète.

Tels sont les principaux traits dont l'histoire pourra composer le portrait définitif de Gauguin comme artiste. Comme homme elle lui évitera l'humiliation de le plaindre, en ne considérant que la fermeté et la beauté de ses convictions, la pureté de son sacrifice. Il a été vaincu, et l'on devrait ne pas l'être ; mais on redevient vainqueur, après les temps révolus, vainqueur pour le profit des autres. Et c'est encore cette éventualité que Gauguin avait regardée en face.

Le phénomène ne s'est pas beaucoup renouvelé d'une pareille rigueur, dans les deux sens du mot : rigueur du jugement des contemporains et rigueur, vis-à-vis de lui-même, d'un homme qui disait : « Une erreur de dessin est comparable à une faute de français », et qui sacrifiait tout, le succès tout le premier, à la joie supérieure de saisir son rêve à pleines mains, et de le faire passer, en grand ouvrier, dans une riche matière.

Avec l'industrialisation actuelle de l'art, non seulement ce phénomène ne s'est guère renouvelé, mais il n'est, momentanément, guère renouvelable. On peut penser qu'une évolution plus nette et plus complète que celle où nous nous trouvons présentement embarrassés serait nécessaire. Gau-

guin deviendrait alors véritablement un personnage légendaire, et comme un de ces saints dont nous parlions, un saint de l'art dont l'exemple suppléerait presque seul à défaut des œuvres qui sont périssables.

Nous devons conserver ces œuvres d'autant plus précieusement, en attendant que l'exemple, même suivi par un seul, puisse donner l'essor à toute une régénération.



Table des Illustrations

Gauguin par lui-même (Coll. Daniel de Monfreid).	9
La Barque (Coll. Daniel de Monfreid)..	10
Paysage de Banlieue (1884).	11
Etude de Baignade.	13
Saint-Cloud ou Chaville (?) (1885) (<i>Cliché Libr. de France</i>).. . .	17
Paysage.. . . .	20
La Baignade (Bretagne (<i>Cl. Lib. de Fr.</i>)).	23
Etude pour le Drame au Village breton.	26
Portrait de M ^{lle} Marie Henry (1890) (<i>Cl. Lib. de Fr.</i>).	29
La Famille du peintre Schuffenecker (<i>Cl. Lib. de Fr.</i>).	33
Etude pour le Déjeuner breton.	35
Paysage breton	38
Chaumières au Pouldu (1890) (Coll. Fayet).	41
Nature morte, Période de Vaugirard (<i>Cl. Lib. de Fr.</i>).	43
Environs de Pont-Aven (<i>Cl. Lib. de Fr.</i>).	45
Nature morte à l' <i>Espérance</i>	47
Enfants de Bretagne (étude pour le tableau de la Coll. A. Vollard).	49
Etude de Bretonne (Coll. Fayet)	52
Etude de Bretonne.	53
Ferme au Pouldu (Coll. A. Vollard).	59

La Belle Angèle (<i>Musée du Louvre</i>).	63
La Mère de Gauguin (Coll. Francesco Durrio)	66
Portrait de Gauguin	67
Portrait de Gauguin (Moment du « Christ Jaune »)	71
La lutte de Jacob et de l'Ange (<i>Cl. Lib. de Fr.</i>)	73
Scène bretonne à Pont-Aven (<i>Cl. Lib. de Fr.</i>)	77
Nature morte (<i>Cl. Lib. de Fr.</i>)	81
Calvaire (<i>Cl. Lib. de Fr.</i>)	83
La Tricoteuse (Bretagne) (Coll. Fayet)	87
Drame au Village breton (Coll. Fayet)	91
Une Eve bretonne.	93
Calvaire, dit le « Christ Jaune » (<i>Cl. Lib. de Fr.</i>)	97
Portraits d'enfants (<i>Cl. Lib. de Fr.</i>)	101
Paysage de la Martinique (Coll. A. Vollard).	103
Créoles (La Martinique) (Coll. Fayet)	105
Soyez amoureuses (bas-relief) (<i>Cl. Lib. de Fr.</i>)	109
Aux Roches Noires (Coll. Fr. Durrio)	112
Une soirée à la Martinique (<i>Cl. Lib. de Fr.</i>)	113
Payasage de la Martinique (<i>Cl. Lib. de Fr.</i>)	117
Martiniquaises.	119
Taïtienne.	122
Taïti. Terre délicieuse (<i>Cl. Lib. de Fr.</i>)	125
Etude à la Martinique.	129
Ia Orana Maria	133
Que sommes-nous ? Où allons-nous ? (<i>Cl. Lib. de Fr.</i>)	138-
L'Idole et la Cène (<i>Cl. Lib. de Fr.</i>)	141
Sur la plage (Taïti) (<i>Cl. Lib. de Fr.</i>)	145
Essai d'eau forte (Coll. Fr. Durrio).	146
Musique barbare (Coll. Fr. Durrio).	147
Aèara rèa (Joyeusetés) (<i>Cl. Lib. de Fr.</i>)	150
Etude de Taïtienne (Coll. Fayet)	153

Portrait de Gauguin	155
Nave nave mehana (<i>Musée de Lyon</i>) (<i>Cl. Lib. de Fr.</i>)	159
Dessin (Coll. Fr. Durrio)	163
Poèmes barbares (<i>Cl. Lib. de Fr.</i>)	167
Le Cheval blanc (<i>Musée du Luxembourg</i>)	171
Incantation (<i>Cl. Lib. de Fr.</i>)	175
Etude pour une Madone taïtienne (Coll. Fayet)	177
Portrait de Gauguin dédié à D. de Monfreid.	181
Et l'or de leurs corps (Coll. Fayet).	185
Idylle taïtienne (<i>Cl. Lib. de Fr.</i>)	189
Hina Maruru (Coll. Fayet).	193
Masque de Taïtienne (<i>bois sculpté</i>) (Coll. D. de Monfreid)	196
Nevermore (<i>Cl. Lib. de Fr.</i>)	199
Naféa Faaïpoïpo (<i>Cl. Lib. de Fr.</i>)	201
Beautés taïtiennes (Coll. Fayet).	203
Pêcheurs (<i>Cl. Lib. de Fr.</i>)	207
Bois sculpté (Coll. D. de Monfreid).	210
Sculpture (Coll. D. de Monfreid)	211
Te aa no Areois (<i>Cl. Lib. de Fr.</i>)	213
Esquisse	216
Portrait d'une Vahiné (Coll. D. de Monfreid).	219
Paroles du Diable (<i>Cl. Lib. de Fr.</i>)	221
Bois sculpté (Coll. D. de Monfreid).	225
Le Catéchisme (<i>Cl. Lib. de Fr.</i>)	227
Manao Tupahu (<i>Cl. Lib. de Fr.</i>)	229
Etude.	233
Type taïtien (<i>Cl. Lib. de Fr.</i>)	237
Bois sculpté (Coll. D. de Monfreid).	238
Bois sculpté (Coll. D. de Monfreid).	239
Arearea no varua ino (<i>Cl. Lib. de Fr.</i>)	243
« Eh quoi ! tu es jalouse ? (<i>Cl. Lib. de Fr.</i>)	245

Femmes au bord de la mer (<i>Cl. Lib. de Fr.</i>)	247
Te Rerioa (<i>Cl. Lib. de Fr.</i>)	251
Etude pour Nave nave fenona.	255
Scène à la Dominique.	257
Etude pour « Ia Orana Maria » (<i>Coll. Fayet</i>)	261
Etude (bas-relief)	263
Pastorale Taitienne.	267
Idole Taitienne (<i>bois sculpté</i>).. . . .	270



Table des Matières

CHAPITRE I. — Utilité de sa vie, mais non pour lui.. . . .	9
II. — Les Fatalités	15
III. — Années d'incubation.	21
IV. — Débuts et pressentiments.	31
V. — Premières clartés, premières épreuves.	39
VI. — Dure prise de possession de la lumière.. . . .	57
VII. — Vues symbolistes et premiers rapports avec Van Gogh.	65
VIII. — La mésaventure d'Arles.	85
IX. — Le moment du « Christ Jaune ».	95
X. — L'invitation au voyage.. . . .	123
XI. — « la Orana Maria », portique de l'œuvre taïtienne.	131
XII. — Le mauvais retour et l'espoir d'un nouvel exode..	149
XIII. — Installation et soucis	169
XIV. — Le silence ! Le silence !	179
XV. — D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons- nous ?	187
XVI. — Minute de recueillement.	195
XVII. — La marche au supplice.. . . .	197

XVIII. — Les dernières clartés.	205
XIX. — De « Loti » à « Koké »	217
XX. — Quelques points de vue techniques.	223
XXI. — Tableau général de l'œuvre.	235
XXII. — Suite du tableau : Période taïtienne.	253
XXIII. — Les Palmes.	165
TABLE DES ILLUSTRATIONS.	271
TABLE DES MATIÈRES	275

MODERNE IMPRIMERIE

37, RUE GANDON, 37

PARIS

REPRODUCTIONS DE

DANIEL JACOMET & C^{ie}

68-70, RUE ERLANGER, PARIS

UNIVERSAL
LIBRARY



142 218

UNIVERSAL
LIBRARY